



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LA VANGUARDIA SALVAJE. CULTURA POPULAR Y EXPERIMENTACIÓN
EN EL ARTE MEXICANO (1975-1985)

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

ROSELIN RODRÍGUEZ ESPINOSA

TUTOR PRINCIPAL

DANIEL ENRIQUE MONTERO FAYAD
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES

DÉBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
CUAUHTÉMOC MEDINA GONZÁLEZ
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
RITA EDER ROZENCWAJG
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO, 2025



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Agradezco al posgrado en Historia del Arte y al CONACYT por darme la oportunidad y las condiciones para realizar esta investigación. A mi tutor principal Dr. Daniel Montero Fayad, por su apoyo y por emocionarse conmigo por las narraciones desafiantes de esta vanguardia salvaje. A mis tutores, Dr. Cuauhtémoc Medina, por señalar el camino para ahondar en los debates sobre el sujeto político en la izquierda crítica del período estudiado y a la Dra. Débora Dorotinsky, por orientarme en los debates sobre “lo popular” mexicano, sustento clave de esta tesis. A los sinodales Rita Eder y Álvaro Vásquez sin cuya lectura atenta y conversación, este trabajo no hubiera completado su ciclo.

A dos seminarios académicos de investigación que me aportaron una perspectiva histórica y regional latinoamericana en torno a los debates sobre las culturas populares: el *Seminario de términos asociados de Arte popular en México* del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM y *Artes Populares en el siglo XX: conceptos, diálogos artísticos, resistencias sociales*, parte del programa de la Getty Foundation *Connecting Art Histories*; ambos coordinados por la Dra. Deborah Dorotinsky.

A los grupos de trabajo artístico y curatorial independientes de los que he formado parte este tiempo, que me ayudaron a no perder de vista las resonancias en el presente de los acontecimientos históricos aquí narrados: Biquini Wax E.P.S, Yacuis. Grupo de estudios sub-críticos y Despatriarcalizar el archivo.

También a los foros académicos y museísticos donde presenté algunas secciones de esta tesis y cuya ocasión me impulsó a profundizarlas: Museo Jumex, Museo Universitario Arte Contemporáneo, Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM; Congreso de Latin American Studies Association (LASA, Vancouver, 2023), Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes (CAIA, Buenos Aires, 2021), VIII Encuentro de Historia del Arte “La reconfiguración de la historia del arte en el horizonte ampliado de la cultura popular y de masas” de la Universidad de Chile (Santiago de Chile, 2019), entre otros.

A los archivos, colecciones y bibliotecas institucionales que me abrieron sus puertas: Centro de documentación Arkheia y colección artística del MUAC, Archivo del Museo de Arte Carrillo Gil, Archivo del Museo de Arte Moderno, Biblioteca Justino Fernández y Archivo histórico del IIE, UNAM; Biblioteca de las artes (CNA, INBA); Centro de documentación e información Arturo Beltrán, Colección Alexis Fabri, Archivo de la Galería OMR.

A los artistas y agentes diversos entrevistados que me compartieron sus memorias y archivos: Maris Bustamante, María Eugenia Chellet, Armando Cristero, Alejandro Deschamps, Rita Eder, Leticia Gayne Ocharán, Alberto Gutiérrez Chong, Terry Holiday, Katya Mandoki, Magali Lara, Rafael López Castro, Rowena Morales, Lola Muñoz Pons, Rubén Ortiz Torres, Marco Antonio Pacheco, Gustavo Prado, Carla Rippey, Ángel de la Rueda y Carla Stellweg.

A las personas cuyas conversaciones enriquecieron este proceso y me aportaron pistas importantes a seguir: Maggie Borowitz, Cesar Capote, Gustavo Adolfo Cruz, Ían Erickson-Kery, Julio García Murillo, Jennifer Josten, Madelin Jiménez, Jorge Lopera, Alejandra Moreno, Nadia Moreno, Elva Peniche, Isabel Plante, Natalia de la Rosa, Sandra Rozental, Alejandro Magallanes. A mi familia, amigas y personas queridas que compartieron conmigo estos años de trabajo.

Índice

AGRADECIMIENTOS.....	2
INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO 1. EXPERIMENTACIÓN, VANGUARDIA Y POSMODERNIDAD ANTE LA CULTURA POPULAR URBANA.	42
1.1. PEYOTE Y LA COMPAÑÍA Y PROCESO PENTÁGONO EN EL SALÓN DE EXPERIMENTACIÓN (1979). DOS POSTURAS DIVERGENTES SOBRE LA EXPERIMENTACIÓN ARTÍSTICA.	44
1.2. UN CARTEL ANUNCIA ¡LA VANGUARDIA SALVAJE! ¿QUÉ (NO) ES LA VANGUARDIA? (1980).	71
1.3. ATENTADO AL HIJO PRÓDIGO (1979) DE NO-GRUPO. SECUESTROS DE LA HISTORIA Y POSMODERNIDAD.	94
CAPÍTULO 2. REFORMULACIONES DEL OBJETO DE ARTE Y DE LOS OBJETOS EN EL ARTE.	128
2.1. EL OBJETO SEMIÓTICO DE MELQUIADES HERRERA. MÁS ALLÁ DEL <i>READY-MADE</i> Y EL <i>OBJECT TROUVÉ</i> . 132	
2.2. LOS OBJETOS BIOGRÁFICOS Y TRANSICIONALES DE ADOLFO PATIÑO.	162
2.3. LOS OBJETOS COTIDIANOS EN LA REIVINDICACIÓN DE LO FEMENINO: MAGALI LARA Y ROWENA MORALES.	213
CAPÍTULO 3. FUGAS DE LA CRISIS DEL SUJETO POLÍTICO	244
3.1. LA LENGUA LUMPENPROLETARIA EN MELQUIADES HERRERA Y TIN TAN TZARA DE ADOLFO PATIÑO. 247	
3.2. LA VANGUARDIA TRAVESTIDA: MARCEL DUCHAMP COMO GROUCHO MARX, MELQUIADES HERRERA COMO PITA AMOR, ADOLFRIDA, TERRY HOLIDAY Y AURORA BOREAL.	263
3.3. LA VISUALIDAD DE <i>EL MACHETE</i> (1980-81) Y LA AMPLIACIÓN DEL SUJETO POLÍTICO EN LA IZQUIERDA.	295
CONCLUSIONES	308
ILUSTRACIONES	324
BIBLIOGRAFÍA	388

Introducción

La presente tesis busca aportar a la historia del arte mexicano sobre las décadas de 1970 y 1980 un punto de vista que permita observar prácticas que hasta el momento han sido escasamente estudiadas. Ese punto de vista particular es la transformación de la noción de cultura popular urbana y con ella la concepción de “pueblo” entre 1975 y 1985 para, entre otros objetivos, identificar cómo el arte participó de esos cambios de época.

Desde este enfoque se reúnen un conjunto de artistas y agrupaciones que han quedado hasta hoy en un plano secundario en el marco de los relatos dominantes sobre el período que se han centrado en la noción de “arte político” implicado en las luchas sociales derivadas del movimiento del 68 y que ha ponderado a ciertos artistas y colectivos, especialmente a algunos involucrados en el Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura (FMGTC) (1978-1980).¹ La tesis se aleja de otro enfoque de peso historiográfico que es la generalización de ese período como la década de “Los Grupos”. Lo cual ha generado, por un lado, el aplazamiento de atender el trabajo de artistas individuales del período que no participaron o lo hicieron parcialmente en dichas dinámicas colectivas. Por otro lado, ha limitado las discusiones sobre el arte a narrar quiénes y cómo se organizaron en grupos y en qué medida dichas agrupaciones efectuaron la noción de arte político.

En su lugar, abordo indistintamente a agrupaciones e individuos que nacieron entre la década de los cuarenta y cincuenta e iniciaron su trabajo con mayor intensidad en la segunda mitad de los setenta. Me centraré en los casos de No-Grupo (1977-1983) y Peyote

¹ Los miembros fundadores del FMGTC incluyó a varios colectivos de otros estados de la república. Pero los más reconocidos en la historiografía son: Proceso Pentágono, Mira, El Colectivo, Taller de Arte e Ideología, El Taco de la Perra Brava, Germinal, Suma y Taller de Investigación Plástica de Michoacán.

y la Compañía (1975-1982), así como en el trabajo individual de algunos artistas como Melquiades Herrera (1949-2003), Adolfo Patiño (1954-2005), Magali Lara (1956) y Rowena Morales (1948), entre otros como Maris Bustamante (1949), Carla Rippey (1950), Carlos Zerpa (1950), Armando Cristeto (1957) y el Grupo Março (1979-1982).² De ellos analizo cómo sus prácticas trabajaron con aspectos de la cultura popular urbana y el lugar determinante que tuvieron en ese proceso otros desplazamientos en los discursos artísticos de la época: la idea de experimentación, la reconsideración de la idea de vanguardia y una tentativa de posmodernismo local.

El avance de la tesis pone especial atención en la descripción de los procesos de producción de las obras, los discursos de los artistas y de los agentes del campo cercano del arte (críticos, académicos, escritores) alrededor de las prácticas involucradas y en el trazado de los debates fundamentales que estaban moldeando una nueva concepción de cultura popular urbana y que ofrecen un contexto para repensar el trabajo de los artistas mencionados.

La relación que se planteará entre las prácticas artísticas y los debates de época no es unidireccional ni busca afirmar posibles influencias de unos en los otros, sino mostrar que existía un ámbito común y simultáneo donde ambas prácticas simbólicas -el arte y la teoría cultural- estaban aportando elementos para un cambio en el entendimiento de “lo popular”, y que ello formaba parte de desplazamientos más amplios a nivel internacional, donde el arte local entablaría un fructífero diálogo.

Ahora bien, es preciso exponer cómo fueron contruidos los relatos dominantes que se buscan relativizar y complementar, en concreto dos de ellos que frecuentemente

² Un estudio más hondo sobre el Grupo Março queda pendiente para futuras investigaciones, por rebasar las delimitaciones temáticas y de tiempo de esta tesis.

son inseparables en el recuento histórico: los Grupos y el “arte político” y con ellos la distinción que cierta bibliografía ha asentado entre grupos políticos y otros “no tanto”. Con ello se expondrá el estatus en que fueron quedando esos otros grupos “no políticos” para situar por qué un cambio de perspectiva desde la noción de cultura popular urbana ofrece una alternativa de lectura que pondera su significación para el presente.

El relato de los Grupos y sus fisuras

La diferenciación que se ha elaborado entre grupos políticos y otros “no políticos” es de doble tipo: histórica e historiográfica. Es decir, existe una narración historiográfica que la ha delineado desde cuando los hechos estaban ocurriendo entre 1975 y 1985 hasta 2008.³ Pero, además, las tensiones entre ambos conjuntos de grupos se dieron de formas específicas evidenciando continuidades entre ellos y momentos de diferenciación; esto último, sobre todo, se hace explícito en los casos que estudio quienes, a través del humor, la burla, la parodia y el juego marcaron su distancia con los “grupos políticos”. La distinción histórica se presentará sobre todo en el cuerpo de la tesis en la sección 1.1. La historiográfica será esclarecida a continuación a partir de exponer brevemente momentos claves donde el relato bifurcado fue establecido, como son la X Bienal de Jóvenes de París (1977), el número 23 de la revista *Artes visuales* (1980), la exposición y catálogo *De los Grupos, los Individuos* (1985) y *La Era de la discrepancia* (2008).

El hecho de que hubo una proliferación de prácticas artísticas grupales en la década de los setenta y el impacto que tuvo el ideario político y las formas de trabajo del

³ *La Era de la discrepancia. Cultura visual en México (1968-1994)*, Olivier Debrouse y Cuauhtémoc Medina, eds. (México: UNAM, 2008).

movimiento del 68 sobre ellos es innegable. También es comprobable que la estrategia de agrupamiento fue, además de una respuesta al contexto de crisis cultural, una vía para lograr reconocimiento artístico; en muchos casos una efímera y oportuna invención.⁴ Sin embargo, hubo además una serie de publicaciones y eventos organizados en ese período y posteriormente que consolidaron la narración de Los Grupos como mitología de época.

La Bienal de jóvenes de París de 1977 es reconocida por ser el mito fundacional de los Grupos. No porque no existieran antes de esta fecha (Tepito Arte Acá, Grupo Proceso Pentágono,⁵ Suma, Taller de Arte e Ideología, Mira) sino porque es aquí donde comienza a gestarse una literatura al respecto y se empieza a elaborar históricamente.

El hecho de que este punto de partida haya estado cifrado por la reacción de la selección mexicana a la organización de la sección latinoamericana por el uruguayo Ángel Kalenberg –representante de un país en dictadura– y su manifiesta postura “apolítica”, perfiló un entendido del trabajo grupal mexicano como uno de protesta y confrontación a los sistemas de poder político. La elaboración de esta narrativa se dio a través de textos escritos, tanto en América Latina como en París, tratándose de un fenómeno construido –además de las obras presentadas en la bienal–⁶ con escritura: cartas, publicaciones de pronunciamiento, un contra catálogo,⁷ notas de prensa escritos por los involucrados y por

⁴ Grupos como Tetraedro sólo operaron para presentar en colectivo en la Bienal de París respondiendo a la convocatoria de Helen Escobedo de presentar grupos y no individuos. Del grupo Códice existen sólo escasas menciones. Arte-objeto y el Espacio escultórico fueron incluidos en selecciones como grupos cuando no se reconocían como tal.

⁵ En adelante GPP.

⁶ La representación enviada fue: Proceso Pentágono, Suma, Tetraedro y Taller Arte Ideología. Fue importante el hecho de que se exhibió en París y en el Museo Universitario de Ciencias y Arte, UNAM, porque se pudo ver en el contexto local la exposición que enunciaba esos discursos

⁷ Grupo Proceso Pentágono, Grupo Suma, Grupo Tetraedro, Taller de Arte e Ideología, *Presencia de México en la X Bienal de Jóvenes de París* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Museo Universitario de Ciencias y Arte, 1977).

otros autores. Es decir, fue un fenómeno construido a través de la circulación mediática y el rumor como una táctica de contrainformación.⁸

Los textos del catálogo exhortaban al compromiso político en el arte en el marco de las dictaduras que dominaban la región. Alberto Híjar planteó una polarización entre “los artistas y objetos incapaces de romper con los mitos del humanismo burgués: la genialidad, la creación inefable o irrepetible, la contemplación arrobada” y aquellos articulados con “las vías de la liberación de la independencia”. Situó el deber de los artistas como aliados a la “vanguardia proletaria”⁹ y planteaba una “única ruta progresista de significancia histórica” que debía conectar a los nuevos grupos de los setenta con las organizaciones artísticas de izquierda de principios de siglo XX en México (LEAR, *El Machete* y Sindicato de pintores y escultores, entre otros). Incluso exhortó a “olvidar el arte y preocuparse por la política”.¹⁰

Los escritos declarativos de los grupos en el mismo catálogo realizaron demarcaciones confrontativas similares, tomando posición frente a aquello que identificaban desde una óptica marxista como “ideología de la clase dominante”, y que podía enunciarse como “el aparato burocrático estatal que administra la cultura y a las mafias elitistas” (Proceso Pentágono) o “los efectos nocivos de los medios de comunicación aliada de la pasividad del consumidor” (Suma).

El malestar específico se dirigía a la gestión del pabellón latinoamericano de la Bienal y a su proposición teórico-crítica, plantada por Kalenberg y por Severo Sarduy en la línea de la teorización sobre el neobarroco de este último autor. Dicho enfrentamiento

⁸ Este argumento se ha desarrollado en: Julio García Murillo, “Grupo Proceso Pentágono. Fragmentos de azar y de guerra sucia”, en *Grupo Proceso Pentágono* (México: MUAC-UNAM, 2015), 80-99.

⁹ Alberto Híjar, “Por Alberto Híjar,” *Presencia de México*.

¹⁰ Alberto Híjar, “Cuatro grupos a Paris,” *Plural* 4, núm. 73 (1977): 57.

era parte de querellas ideológicas entre quienes compartían esa teoría y práctica literaria –conocidos por su distancia con el régimen castrista– y el boom latinoamericano de un reconocido apoyo en general a la revolución cubana.¹¹ Por lo que el mito fundacional de los Grupos mexicanos no sólo definió una noción de arte comprometido con las causas sociales del momento, sino que se situó en esa disputa ideológica de la cultura a nivel internacional.¹²

Posteriormente, el relato de los Grupos fue afianzado a través de publicaciones como el número 23 de la revista *Artes Visuales* en enero de 1980, donde cada agrupación expresó su postura a partir de un cuestionario. La variedad de las respuestas reunidas desbordada la aparente unidad ideológica elaborada en París y comenzaron a distinguirse diferentes perspectivas políticas y estéticas. La nota editorial de Carla Stellweg enunciaba una serie de disyuntivas. Entre ellas, la tensión entre pretender “ser la voz del pueblo” y la mera retórica populista; y una relación de distancias –cercanías y lejanías– con el arte avanzado.¹³ Ambos aspectos –la relación con lo popular y con la vanguardia– fueron nodos de tensión en todo el número.

¹¹ Al respecto, el partido de la selección mexicana fue evidente en la comunicación que sostuvo Felipe Ehrenberg con escritores del boom (Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, entre otros), de quienes aceptó la invitación a escribir en el catálogo el autor del realismo mágico. Este momento de desencuentro con el neobarroco, considero que ha limitado la posibilidad de pensar el arte de este período desde la óptica de la teoría endémica del neobarroco que sí atendía las cuestiones de lo popular, el kitsch urbano y el travestismo, por mencionar algunas. Esta tentativa queda pendiente para futuras investigaciones.

¹² Posteriormente el relato de la genealogía del 68 en los grupos políticos se asentó en publicaciones como: Alberto Hajar, *Frentes, Coaliciones y Talleres: grupos visuales en México en el siglo XX* (Ciudad de México: INBA, 2007); Cristina Hajar, *Siete grupos de artistas visuales de los setenta* (Ciudad de México: UAM/CONACULTA, 2008); Aquino, Arnulfo, *Imágenes épicas en el México contemporáneo* (Ciudad de México: INBA, 2011). Los tres son ejercicios de memoria desde el acompañamiento de luchas sociales e incluyen con escasa variación los mismos colectivos: El Colectivo, Germinal, Mira, Proceso Pentágono, Suma, Taller de Arte e Ideología y Taller de Investigación Plástica.

¹³ Carla Stellweg, “Introducción,” *Artes visuales*, núm. 23 (enero de 1980): 7.

En efecto, una preocupación común en los manifiestos de los grupos incluidos¹⁴ fue la distribución pública y popular de las obras contra del elitismo del campo artístico. Pero un punto de distinción entre ellos era su postura ideológica. Se hizo claro que el ideario de grupos como Proceso Pentágono, TIP y Germinal –parte del FMGTC– giraba en torno al marxismo, la retórica de la lucha de clases y el acompañamiento de las luchas sociales; e identificaban su genealogía con el movimiento estudiantil del 68 y los colectivos de inicios de siglo mencionados por Hjar en la Bienal de París.

Mientras, otros marcaron su distancia a esa generalidad. Março apuntó con ironía en su definición que “el único ismo que soporta es el marçismo”.¹⁵ Peyote y la Compañía afirmó: “no queremos participar, como muchos... artistas, de la exacerbación teórica dialécticamaterialista (radicalismo chic) [sic.]” e incluso más terminante: “Peyote y la compañía no es un grupo más segregado por los movimientos sociales”.¹⁶ Por su parte, No-Grupo a través de un juego de mesa parodiaron el “colectivismo comunal” que ocupaba el número 10 del casillero aclarando en una nota que “nadie puede caer por casualidad en el diez”. Número que describieron como “una utopía donde todos trabajan entre todos para producir una obra que es de todos (...) Nadie, en la actualidad, ha llegado a este estado de producción porque corresponde a una futura sociedad comunista o correspondió al comunismo primitivo. Quien hable de arte colectivo (...), en esta organización anónima es un charlatán.”¹⁷

¹⁴ Los grupos incluidos fueron El Rollo, Fotógrafos Independientes, Consejo mexicano de fotografía, Narrativa visual, Libro Objeto, Espacio Escultórico, Março, Peyote y la Compañía, No-Grupo, Proceso Pentágono, Taller de Investigación plástica (TIP) y Germinal.

¹⁵ “Grupo Março,” *Artes visuales*, núm. 23 (enero de 1980): 20.

¹⁶ “Peyote y la Compañía,” *Artes visuales*, núm. 23 (enero de 1980): 22-23

¹⁷ “No- Grupo,” *Artes visuales*, núm. 23 (enero de 1980): 25.

No-Grupo además realizó un anuncio publicitario en el interior de la revista donde introdujo una concepción divergente de “lo popular” al promover la figura de Jesús Helguera, pintor de los calendarios kitsch de gran afición popular en la ciudad quien por entonces presentaba una exposición individual en el Museo Nacional de Bellas Artes. El anuncio reivindicaba sus pinturas donde “sus apariencias populistas mueven verdaderos resortes populares.”¹⁸ De este modo, abrían otras posibilidades para pensar la figura de “pueblo” y la definición de “lo popular” a partir de los hábitos de consumo y gustos de las mayorías en la urbe. Además, situaban la figura del artista como aquel que vincula a las masas a partir de esos códigos de la vida común.

Dicho anuncio acompañaba el inicio de un ensayo de Rita Eder que, no obstante, se enfocaba en los grupos asociados al FMGTC (Proceso Pentágono, TAI, TIP, SUMA, Germinal, El Colectivo) y no menciona a otros como Peyote y la Compañía o el propio No-Grupo. Menciona como márgenes del Frente a Tepito Arte Acá, algunos grupos de escultura y a Março, de quienes indica que se encontraban “más cerca de la idea de vanguardia que de la producción de un arte transformador”.¹⁹ Así planteó una distinción entre dos modalidades. La primera, vinculada con la experimentación formal que caracterizó a las vanguardias y la segunda con el compromiso político. Como el texto lo evidencia, existió una dicotomía en la época, el énfasis recayó en la segunda vertiente y la cultura popular sólo aparecía asociado a un “arte transformador” o para describir los materiales empleados por grupos como Suma.²⁰ Un par de años después, Eder mencionó

¹⁸ No-Grupo, “¿Publicista o artista?”, *Artes visuales*, núm. 23 (enero de 1980): 32.

¹⁹ Rita Eder, “El arte público en México: Los Grupos”, *Artes visuales*, núm. 23 (enero de 1980): VI.

²⁰ Un esquema analítico similar se encuentra en un texto de Shifra M. Goldman de 1985 donde el acercamiento a las audiencias populares por parte de los artistas del período se plantea en función de la retórica del Frente (Grupo Mira, Germinal, Suma, Proceso Pentágono, el Taller Arte Ideología, el Colectivo), de la integración del arte en los movimientos sociales y de una “concientización” a través del arte que lograra contrarrestar la influencia de los medios masivos. Este texto puede haber sido un referente

sobre Los grupos que “se alimentan muchas veces de una cultura urbana que surge de la pobreza”.²¹ Pero nuevamente incluye a los mismos grupos.

En 1985 Dominique Liqueois, a propósito de la exposición *De los grupos, los individuos* realizada en el Museo de Arte Carrillo Gil, afianzó la distinción entre grupos políticos y otras “asociaciones de artistas menos rigurosas políticamente”.²² Describió dos olas, una primera conformada por los grupos más cercanos al 68 y una segunda ola –“de tendencia dadaísta y emparentados al arte conceptual, arte minimal, arte no-objetual y el arte pobre”– que incluía a No-Grupo, Fotógrafos Independientes, Peyote y la Compañía, Narrativa visual y Grupo Março como colectivos “fundamentalmente diferentes” a la “primera ola” y que marcaban la transición entre un trabajo colectivo con un “espíritu de resistencia” y uno de carácter “individualista” que “abandonan las reivindicaciones políticas y se concentran en la búsqueda de expresiones plásticas”.²³ Al respecto, agregó, retomando la opinión de Ida Rodríguez Prampolini²⁴:

Estos grupos [los de la segunda ola] “dan la espalda” a la realidad nacional, reivindicando, sin embargo, la experimentación de lenguajes profundamente mexicanos (a través del estudio del teatro

teórico para la exposición *De los Grupos, los individuos* (1985) pues se encontró en la carpeta de investigación curatorial de la muestra en el Archivo del Museo Carrillo Gil. Ver: Shifra Goldman, “Elite Artists and popular audiences: Can they Mix? The Mexican Front of Cultural Workers”, *Studies in Latin American Popular Culture* 4 (1985), 139-54.

²¹ Rita Eder, “La nueva situación del arte mexicano”, en *Historia del Arte mexicano*, Jorge Alberto Manrique, coord., 2ª ed. (México: SEP/INBA, Salvat, 1986), 2396.

²² Dominique Liqueois, *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. (México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1985), 36.

²³ *Ibid.*, 44.

²⁴ “Otros grupos que nunca pertenecieron al Frente de Trabajadores de la Cultura fracasaron por seguir ligados a las vanguardias artísticas, dando la espalda a la realidad nacional como fue el caso deplorable de la Bial de nuevas tendencias [sic.] del Salón de 1977-78, expuesta en el Museo de Arte Moderno”. Ida Rodríguez Prampolini, “¿Arte o justicia? El Taller de Investigación Plástica de Morelia”, *Plural*, núm. 101 (febrero de 1980). Ver: Ida Rodríguez Prampolini. *La crítica de arte en el siglo XX*, comp. Cristóbal Andrés Jácome (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2016), 494.

popular para el No-Grupo, el uso particular de la semántica para Março, o el uso simbólico del objeto para Peyote). Para ellos, sólo el contenido es popular, la forma de expresión niega la realidad nacional porque no se adapta a las necesidades del gran público.²⁵

La distinción entre artistas del Frente y aquellos no integrados, en función de la noción de “arte político”, fue compartida por ambas autoras –como anteriormente por Eder–, y ha prevalecido hasta la actualidad sin modificaciones significativas. Desde entonces, las revisiones del período se han enfocado en gran medida en ahondar en las dos tensiones principales planteadas entre lo colectivo y lo individual y entre el compromiso y la distancia con la “realidad nacional”. Es decir, qué tan grupal era el trabajo y qué tan político o comprometido con las luchas sociales del momento. Con este enfoque, la “segunda ola” ha quedado en una ambigüedad de análisis que ha marcado un lugar fuera de foco en la historia, como “los otros”, “diferentes”, o incluso relegados al fracaso como sugirió Rodríguez Prampolini (nota a pie 24). Sin embargo, como puede leerse en la cita anterior, Liquois destacó en ellos otros aspectos que los distinguieron del Frente, como la reivindicación de aspectos de “lo popular”, pero con la limitante de “mero contenido”, como una especie de falla.

Frente a este diagnóstico de Liquois, en la presente investigación propongo reconsiderar “lo popular” no como “contenido” –meros referentes o “información” en las obras– para plantear que también las formas –materiales, formatos, lenguajes– que provenían de la cultura popular urbana, renovaron y transformaron la manera de

²⁵ Dominique Liquois, op.cit., 47.

aproximarse a temas y “contenidos” que eran comunes con los otros grupos²⁶ como el consumo en la ciudad, el sujeto político y el lugar social del arte. Lo que evidencia la lectura de Liquois, como las otras revisadas de la época, es que las obras estaban desbordando las teorías locales y que esas prácticas que no cabían en el relato político de los grupos no contaron con un marco de comprensión que les otorgara un lugar de reconocimiento como al resto de los colectivos. Esta tesis elabora un marco de comprensión para esas obras, grupales o individuales.

En 2008 la narración sobre los Grupos se complejizó respecto a las dos décadas anteriores.²⁷ La exposición y catálogo *La Era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997* amplió las pautas para leer históricamente su período de investigación. Las dos fechas claves de su marco temporal, 1968 y 1994, cifraron una de sus hipótesis: una constante histórica en el arte mexicano había sido la “discrepancia” política –frente al estado, las ideologías dominantes y las instituciones culturales estatales–, noción que junto a la de “arte político” era renovada en cada momento histórico.²⁸ En esa medida, los Grupos fueron reafirmados como herederos de la crisis cultural que significó el 68 y articulados como una genealogía politizada para los artistas de los noventa. Como se ha visto, esta idea atraviesa el relato desde la Bienal de París, pero aquí se vuelve un argumento histórico de largo plazo y es institucionalizado.²⁹

²⁶ Este tema se rescata en el Capítulo 2.3 respecto a una proposición de Raquel Tibol sobre la relación entre forma y contenido a propósito de la exposición *Propuestas temáticas*. Ver: Raquel Tibol, “Recuperación de la realidad”, en *Propuestas temáticas* (Museo de Arte Carrillo Gil, 1983). También publicado en *Proceso*, núm. 338 (25 de abril de 1983): 53-55.

²⁷ *Una década emergente*, Museo del Chopo, 1984; *Una década emergente, una década después*, Museo del Chopo, 1994, ambas curadas por Emma Cecilia García y *Pluralidad. Obra reciente de los artistas de los grupos* curada por Rita Alazraki en la galería de la Secretaría de Hacienda (SHCP), 1994.

²⁸ Este argumento histórico se despliega sobre todo en el texto introductorio: Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, “Genealogías de una exposición”, en *La Era de la discrepancia*, 2ª ed. (México: UNAM, 2014), 20-26.

²⁹ Este argumento se desarrolla en: Daniel Montero. *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*, 1ª reimp. (México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2022), 250-262.

Ahora bien, respecto a las décadas de los setenta y ochenta Debroise y Medina identificaron entre los artistas una “búsqueda inconclusa por una nueva visualidad de izquierda”, lo cual implicaba tensiones no sólo con la noción de “política” partidista y estatal, sino una escisión dentro de la propia izquierda. Al respecto, sobre los años 80 plantearon lo siguiente:

[...] los años 80 que nos interesan son aquellos que desafían la normalidad y redefinen “lo político” para alejarlo del modelo partidario, proletario y gremial de la izquierda que aún estaba vigente en el imaginario de los Grupos a finales de los 70.³⁰

Aquí se vislumbra un interés en la transición hacia una crítica a la ortodoxia de la izquierda de los 70, pero no se reconoce del todo que ya en los setenta se había dado esa escisión crítica justamente entre los grupos que no se alineaban al Frente. Es decir que fueron justo esos grupos los que dieron cuenta de forma pionera de la crisis de esos imaginarios en la cultura de izquierda y marcaron la transición a otras concepciones del arte en la década de los ochenta y noventa. Tampoco se mencionó en qué consistió la diferenciación de estos grupos.³¹ Esta tesis quiere contribuir en ambos puntos: aclarar esa diferenciación y plantearlos como pioneros en la renovación crítica de los ideales de izquierda.

³⁰ Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, 24.

³¹ Otra distinción planteada en el catálogo entre los “tipos” de grupos la recuperó Álvaro Vázquez Mantecón entre grupos “más comprometidos en su trabajo con el tema de la política” y aquellos “que situaron en la reflexión sobre las prácticas el objetivo principal de su trabajo,” como un espejo del argumento precedente desde *Artes visuales* núm. 23 y reforzado por Dominique Liqueois en 1985. En el segundo conjunto Vázquez ubicó nuevamente a Fotógrafos independientes, Peyote y la compañía, Grupo Março y No-Grupo. Pero de igual manera no se ahonda en su distinción. Ver: Álvaro Vázquez Mantecón, “Los Grupos: una reconsideración”, en *La Era de la discrepancia*, 2ª ed. (México: UNAM, 2014), 197.

Una fuga del argumento central del libro en torno a la noción de “arte político”, lo propuso el texto titulado “El dandy kitsch”, escrito por Olivier Debroise y dedicado exclusivamente a Adolfo Patiño. El autor mostró otra cara de la época, alterna al relato de Los Grupos y fuera de la visión dominante, a través de este artista en tanto sujeto de origen popular que reivindicaba el kitsch cotidiano de la urbe, “despreciable desde el punto de vista de una alta cultura y de un buen gusto europeizante”. Resaltó su distancia del común de Los Grupos al pertenecer a una generación “que sólo escuchó de oídas el 68” y lo asoció a “una subcultura “urbana” ni siquiera rescatable desde el punto de vista de una cultura popular”.³² Este asunto se desarrolla en el capítulo 2.3 dedicado a Adolfo Patiño, pero es preciso responder en esta introducción a esa afirmación de Debroise abriendo la pregunta sobre qué noción de cultura popular implica su enunciado. Porque dicha pregunta permite pensar el caso de Patiño, como el de otros artistas, desde la perspectiva de una concepción de cultura popular, diferente a la elaborada por el estado o la antropología tradicional, que se está redefiniendo para incluir las formas de vida de otras subalternidades urbanas y la cultura de masas.

Como puede verse, el catálogo de la *Era de la discrepancia* reitera la diferencia de unos grupos y otros, donde los segundos menos estudiados marcan una especie de diferencia de la diferencia. Más no se ahonda en aquello que plantearía su separación,³³ a excepción del texto de Debroise donde se sugiere, a través de la excepcionalidad de Patiño, la necesidad de elaborar otro tipo de historización del período.

³² Olivier Debroise, “El dandy kitsch”, en *La Era de la discrepancia*, 2ª ed. (México: UNAM, 2014), 201. El texto fue escrito entre 1989 y 2006.

³³ Este es el caso también de los rescates que se hicieron posteriormente sobre el No-Grupo y Melquiades Herrera, que describen sus prácticas y realizan un levantamiento de información, pero no proponen una hipótesis histórica de sus casos. Ver: Sol Henaro, *No Grupo. Un zangoloteo al corsé artístico* (México: Museo de Arte Moderno, 2011) y Sol Henaro, *Melquiades Herrera* (México: Alias, 2014).

Este desajuste es un punto de partida para esta tesis, donde propongo que una diferenciación de esos grupos respecto al resto es un tratamiento divergente de la cultura popular urbana, en al menos cuatro sentidos. Distinta de la asociación de “lo popular” con las luchas populares y por tanto de la apelación a grupos sociales organizados en torno a causas políticas; de la definición de “clases populares” ligada al sujeto político definido por la izquierda ortodoxa; de la concepción de lo popular elaborada por el estado y por el nacionalismo mexicano; y, con una relación fluida –no combativa–, con la cultura de masas y de consumo. Ese bien podría ser un elemento para plantear un fenómeno dividido, entre lo político y lo popular, y no ya una noción subsumida dentro de la otra como suele aparecer en el relato dominante. Si se subraya una distinción de los grupos disidentes del Frente a partir de su entendimiento diferenciado de la cultura popular urbana que implica una ampliación de los sentidos atribuidos a la noción de “pueblo”, estaríamos en condiciones de redimensionar el lugar crítico de esos “otros” grupos y artistas del periodo en el devenir del arte contemporáneo.

La mención acerca de elementos de la cultura popular urbana en sus obras ya ha ocurrido antes, pero no ha sido un motivo central de enfoque. Es así como tomaré una idea circulada como convención para examinarla y pensar qué otras preguntas pueden ser planteadas con ella en relación con otras nociones que también han quedado al margen de los análisis de la época como vanguardia, experimentación y posmodernismo.

A raíz de identificar algunas de las pugnas sobre las concepciones de “lo político” y “lo popular”, planteo la siguiente matriz de preguntas que guían la investigación, la formulación de hipótesis y argumentos: ¿Por qué y para qué ciertos artistas trabajaban con elementos de la cultura popular urbana? ¿Por qué se enunció “lo popular” en función de esos objetos, discursos y prácticas? ¿Qué se estaba tratando de establecer a través de eso?

¿Para qué funcionó trabajar desde la cultura popular en el arte de ese momento? ¿Cómo funcionaba la relación entre lo popular, lo político y lo público en estos artistas disidentes de los grupos militantes? ¿Cuáles son las discusiones de fondo? ¿qué experiencias están teniendo que les hace enunciar eso?

Luego de revisar someramente la construcción del relato de los Grupos, identificar una de sus fisuras en las atribuciones a la noción de “cultura popular” y encontrarla clave para la distinción entre las agrupaciones, corresponde detenernos en la pregunta de qué se entiende por “cultura popular urbana” ¿Por qué se plantea que es un concepto en plena transformación en el período en el cual participó el arte que estudiamos?

Transformaciones de la cultura popular urbana

El término “cultura popular” ha sido utilizado para describir y analizar fenómenos tan diversos que resulta prácticamente imposible rastrear su origen más allá de las nociones por separado de “cultura” y “popular”.³⁴ Pero sí es posible dar cuenta de qué se entendía por dicho término y cómo se fue transformando de forma situada en cada contexto.

En las décadas de 1970 y 1980 en México puede identificarse la convergencia de varias nociones de “cultura popular” y “pueblo” que se encontraban en transformación. Por un lado, existía un descrédito de la definición de “lo popular” que servía de base al nacionalismo cultural y al proyecto moderno mexicano –asentado en la antropología indigenista y en las artes populares–. Por otro lado, era visible un alza –y a la vez

³⁴ Ver: John Storey, *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*, 8ª ed. (Nueva York: Routledge, 2018), 1-12.

cuestionamiento— de la concepción de “cultura de clases” proveniente del marxismo, que iba de la mano con la identificación del sujeto del cambio social en el proletariado y otros grupos sociales subalternos.³⁵ En este momento de transición, aquellas nociones cambian hacia una que cuestionó los presupuestos anteriores e integró en su definición, no sin falta de tensiones, la cultura popular urbana, la cultura de consumo y la cultura de masas. Lo cual implicó a su vez una ampliación y diversificación de los sentidos atribuidos a la noción de “pueblo”. En este contexto, la pregunta sobre quiénes son el “pueblo” y qué es “lo popular” es una razón de querellas importantes de época sostenidas desde y entre campos de conocimiento como las ciencias sociales, la historia del arte y el pensamiento de izquierda. Frente a ello, me pregunto ¿cómo participó el arte en estas disputas?

En México la idea de “lo popular” había sido —y sigue siendo como sentido común— inseparable de “lo mexicano” en la construcción ideológica del estado-nación, donde como ha detallado Karen Cordero la noción de “clases populares” ha sido definida como “un término que incluye de manera vaga y abarcadora a indios, campesinos y obreros urbanos, una vez más con una falta de especificidad deliberada característica del pensamiento mítico”.³⁶ La ampliación de esas representaciones equívocas de lo popular más allá de los estereotipos de lo nacional hacia lo urbano, tuvo momentos pioneros en el teatro popular de carpa y variedades así como en la crónica literaria a través de autores

³⁵ A mediados de los 70 la circulación del término “cultura popular” desde un enfoque social marxista permeaba varias disciplinas de las humanidades. Para entonces, el pensamiento de Gramsci era publicado en México por las editoriales Grijalbo, Siglo XXI y los exiliados argentinos de la revista *Pasado y presente* desde 1976. Ver: Diana Fuentes y Massimo Modonesi, *Gramsci en México* (México: UAM, 2020). Hacia finales de la década era frecuente encontrar en diversos textos el léxico gramsciano sobre la cultura popular como “cultura de los grupos subalternos”, y de las clases populares como “clases subalternas”. Este léxico permeó los discursos artísticos de los setenta, especialmente de los grupos asociados al FMGTC, pero también presente en otros casos, incluidos los de este estudio.

³⁶ Karen Cordero, “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”, en *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, coord. Esther Acevedo (México: CONACULTA, 2002), 67.

como Salvador Novo y Luis Cardoza y Aragón. En una frase escrita por este último autor en una crónica de 1949 podría sintetizarse la confrontación entre la cultura urbana y la nacional que se estaba gestando: “La ciudad es una; la nación es otra. La Capital miente siempre. A diez minutos del Zócalo nos encontramos con un aspecto nuevo de México”.³⁷ Así se refería a los mercados populares como un ámbito de la vida urbana que desmentía la retórica nacionalista.³⁸ Entre otras manifestaciones de las artes visuales,³⁹ la gráfica fue un espacio donde esto ocurrió siguiendo el análisis de Renato González Melo para quien el Taller de Gráfica Popular “buscó mantener la cultura visual nacionalista y ampliarla más allá de la iconografía centrada en los campesinos de los muralistas” y es así que “volvieron su mirada a los barrios industriales marginados y pobres de las ciudades”.⁴⁰ También el estridentismo amplió las representaciones de lo nacional mexicano, a través de la reivindicación de lo popular urbano y del cosmopolitismo.⁴¹

En todos estos ámbitos de la cultura se estaba dando una actualización de la identidad mexicana más allá de la definición nacionalista. Un análisis más detenido de la relación de esas prácticas culturales con los casos de estudio de esta tesis queda pendiente

³⁷ Luis Cardoza y Aragón, “Mercados de México”, *Apolo y Coatlicue: ensayos mexicanos de espina y flor* (México: La Serpiente Emplumada, 1944), 52.

³⁸ Para ahondar sobre la crónica de Cardoza y Aragón en relación con lo popular urbano, ver: Leonel Delgado Aburto, “De la crónica al ser profundo: pintura y cultura popular mexicana en Luis Cardoza y Aragón”, *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe* 12, núm. 2 (julio-diciembre, 2015): 43-56.

³⁹ Sobre el caso particular de dos pinturas de José Chávez Morado ver: Ana Isabel Pérez Gavilan, “Chávez Morado, destructor de mitos. Silencios y aniquilaciones de *La ciudad* (1949)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 87 (2005). Otras pinturas de los años 40 que representaron los bajos fondos urbanos: “La calle Cuauhtemotzin” (1941) de Emilio Vaz Viaud, “La solvanera” (1949) de Guillermo Meza y el grabado “México se transforma en una gran ciudad” (1943) de Alfredo Zalce.

⁴⁰ Renato González Mello, “La gráfica: distribución y talleres”, en *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950*, tomo 1, 2ª ed. (México: FCE, INBA, Philadelphia Museum of Art, 2022), 121.

⁴¹ “Chimeneas de fábricas, andamios, estaciones de radio, líneas de teléfono, máquinas de escribir y periódicos; jazz, cine, cafés, *fox-trot* y *quick-lunch*: para un grupo aventurero de artistas y escritores experimentales de la década de 1920, estas cosas representaban el México moderno con mayor precisión que los campesinos, el paisaje rural y las artes populares”. Lynda Klich, “México Estridentista”, *Pinta la revolución*, tomo II, 13.

para el futuro. Pero pueden plantearse –el teatro de carpa, la crónica y la gráfica urbana, el estridentismo– como momentos importantes de su genealogía. Lo cual fundaría un relato complementario de los setenta, alterno a los antecedentes más reiterados del “arte político” mencionados, por ejemplo, por Alberto Hjar más arriba ¿Por qué lo popular urbano fue relevante para ciertas prácticas de los setenta y ochenta, como lo fue anteriormente? ¿Cuáles serían las diferencias respecto a dichos antecedentes? ¿A qué contexto obedece dicha distinción?

Para responder esta última pregunta es preciso recordar transformaciones sociales y políticas claves que tuvieron lugar entre las décadas de 1950 y 1970, como la creciente complejidad de la vida urbana y la formación de la sociedad de consumo desde el período de posguerra.⁴² Por entonces, el proceso modernizador, la expansión de la cultura de consumo norteamericana y de los medios de comunicación de masas, en especial la televisión, pusieron en crisis el sistema moderno de valores culturales, –lo alto y lo bajo, el centro y los márgenes en la cultura–. Paralelamente, entre los años 40 y 70 como parte de la explosión demográfica, la creciente migración rural a la ciudad y la reestructuración social en su interior; se dio una sustitución paulatina de la sociedad tradicional dividida en clases por una sociedad masificada en la que se formó una nueva escisión entre quienes formaban parte de las estructuras de poder socioeconómica y quienes quedaban

⁴² Jean Baudrillard analizó este proceso en relación con la valorización de los bienes de consumo en: Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI, 1969) y Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo* (Barcelona: Plaza y Janés, 1974). Sobre el caso mexicano, algunas fuentes sobre este contexto en términos culturales y políticos se encuentran en la crónica urbana, especialmente en los artículos de Carlos Monsiváis en diferentes medios locales. Otras referencias desde la perspectiva de las ciencias sociales y la sociología: Emilio Coral, “La Clase Media Mexicana: Entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, *Historias*, núm. 63 (May de 2006): 103-26. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/1873>; José Iturriaga, *La estructura social y cultural de México* (México: FCE, 1951); Nathaniel Whetten, “The Rise of a Middle Class in México,” en *La clase media en México y Cuba*, comp. Theo Crevenna (Washington, D.C.: Unión Panamericana, Departamento de Asuntos Culturales, 1950), 19-34.

marginados de estas: los sectores con precariedad laboral, los migrantes del campo y los expulsados de la ciudad. Este proceso impulsó la movilidad social guiada por las aspiraciones de ascenso, lo cual favoreció también una estandarización del consumo. El cine fue de los más prolíficos lenguajes en registrar estos cambios de la ciudad elaborando la representación de la marginalidad, la pobreza y las clases populares de la urbe.⁴³ A través de ciertas películas y de otros ámbitos como la literatura, se avanzó una perspectiva sobre los barrios urbanos, que también permitieron nuevos campos de estudios como la antropología y la sociología urbanas.

Es en este contexto donde la noción de pueblo en los contextos latinoamericanos entra en una encrucijada entre lo nacional-popular formado desde el siglo XIX con la cultura popular urbana y la cultura de masas. En dicho proceso, fueron claves los nuevos valores positivos atribuidos a la idea de “masa”, trayecto que rastreó Jesús Martín Barbero en *De los medios a las mediaciones* (1987), para explicar cómo tuvo continuidad en la década de los ochenta en América Latina en el marco del posmodernismo, donde el autor identifica un “redescubrimiento del pueblo” en clave de “masas”. De hecho, una de las proposiciones fundamentales de su libro fue plantear *lo masivo*, no como mero efecto de una sociedad tecnológica que había que combatir, sino “constituyéndose en modo de existencia de lo popular”, lo cual describe como sigue:

Masa designa, en el momento del cambio, el modo como las clases populares viven las nuevas condiciones de existencia, tanto en lo que ellas tienen de opresión como en lo que las nuevas relaciones

⁴³ Siboney Obscura Gutiérrez, “La construcción del imaginario de la pobreza en el cine mexicano”, *Cultura y representaciones sociales* 11 (2011): 159-184.

contienen de demanda y aspiraciones de democratización social. Y de masa será la cultura que llaman popular. Pues en ese momento, en que la cultura popular tendía a convertirse en cultura *de clase*, la cultura cambiará de oficio, y se convertirá en espacio estratégico de hegemonía pasando a *mediar*, esto es, cubrir las diferencias y reconciliar los gustos.⁴⁴

Dos aspectos extraigo de esta propuesta para pensar el período y los casos de este estudio. Por un lado, la posibilidad de pensar en América Latina la cultura de masas como un tipo de cultura popular, de modo que pueden llegar a ser indiscernibles, como se verá que ocurre en el trabajo de los artistas aquí abordados –por ejemplo, en *Tragodia* de Peyote y la Compañía, en los *Marcos de referencia* de Adolfo Patiño y los performances con objetos de Melquiades Herrera—. En segundo término, la posibilidad de pensar esa cultura mixta popular-masiva más allá de su asociación como “cultura de clase” –según su definición convencional desde el marxismo– y entenderla como un espacio estratégico de mediación e intervención en el campo de las hegemonías culturales. Es decir, como un recurso de intervención en las relaciones de poder y de jerarquías de valores de la cultura, enfoque desde donde busco pensar el empleo de lo popular urbano en los trabajos artísticos de esta tesis.

Ahora bien, en diálogo con la proposición de Martín Barbero sobre lo masivo como una forma de cultura popular, es preciso recordar que en México ya esto había sido elaborado de un modo similar desde la década de los sesenta por autores como Carlos

⁴⁴ Martín Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultural y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1987, 135.

Monsiváis, cuyo uso de la formulación específica “cultura popular” aparece por entonces haciendo referencia a la cultura de los medios de comunicación masiva (cine, televisión, radio, publicaciones).⁴⁵ En 1964, en *Milagro en la caja chica* enfatizó la importancia de analizar el concepto de “cultura popular” para ahondar en fenómenos como Hollywood que era “en la “cultura popular” de este siglo, el elemento de mayor poder, el más laborioso forjador de tradiciones”.⁴⁶ En conjunto sus artículos de entonces no se reducían al testimonio de un tipo de consumo cultural⁴⁷ sino que generaron una concepción situada de cultura popular y de pueblo articulada a la cultura de masas. En la siguiente afirmación se puede sintetizar su propuesta: “El pueblo se va incorporando a la sociedad a través de los medios masivos (...) Lo mexicano (lo nuestro) corre a cuenta ya no de acciones políticas sino de canciones, radio, cine y teatro de revista.”⁴⁸ Hacia mediados de los setenta, el pensamiento de Monsiváis se radicalizó y su visión de la cultura popular ya no fue sólo como cultura pop (cultura de masas), sino también como formulación simbólica de las clases marginadas y explotadas, idea procedente del marxismo crítico.⁴⁹

⁴⁵ En ese sentido, su uso se emparentó con el enfoque anglosajón y el norteamericano ligado al término “pop culture”. Ver: Stuart Hall y Paddy Whannel, *The Popular Arts* (Durham: Duke University Press, 2018). Publicado originalmente en 1964.

⁴⁶ Carlos Monsiváis, “Milagro en la caja idiota”, *La cultura en México*, núm. 135 (16 de septiembre de 1964). Sus colaboraciones periódicas en el suplemento *La cultura en México* del semanario *Siempre!* se enfocaron especialmente en el cine de Juan Orol y de los hermanos Marx, las historietas, las fotonovelas, el *camp* en México, la visita de Andy Warhol a este país en 1972, los orígenes de la *naquiza*, entre otros temas de carácter similar. En 1965 en un artículo afirmó respecto a su propia vocación literaria que “el intelectual para fortalecerse no debía desdeñar el estudio y la crítica de la cultura de masas, aun corriendo el riesgo de acabar en la miserable posesión de una pop mentalidad o de una pop cultura”. Ver: Carlos Monsiváis, “Con un nuevo fracaso, Carlos Monsiváis ayuda a resquebrajar la máscara funeraria del mexicano”, *La cultura en México*, núm. 202 (29 de diciembre de 1965).

⁴⁷ En este momento otros autores se encontraban escribiendo sobre temáticas similares como Juan García Ponce. Lo cual queda pendiente de profundizar más adelante.

⁴⁸ Carlos Monsiváis, “Junto contigo le doy un aplauso al placer y al amor,” *Textos. Revista Bimestral del Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco* 2, núm. 9-10 (1975).

⁴⁹ La combinación de ambas nociones de cultura popular, como cultura pop y como cultura subalterna es visible en su ensayo: Carlos Monsiváis, “Cultura urbana y creación intelectual,” *Texto Crítico*, núm. 14 (1979): 9-27.

Ambas concepciones estuvieron presentes en el imaginario de los artistas que revisa esta tesis, donde “lo popular” parece perfilarse como una ruta para reimaginar “lo político” y donde la relación con la cultura de masas es distinta a la que contemplaron otros artistas de su generación. Para las agrupaciones del Frente, el vínculo entre cultura popular y cultura de masas era de oposición, bajo cierto entendido de que los sectores rurales y los movimientos sociales urbanos inequívocamente significaban una resistencia al capitalismo y al imperialismo cultural. Algunos matices a esta contraposición pueden encontrarse en Grupo Mira y Grupo Suma que emplearon lenguajes y medios de la cultura de masas (comics, carteles y gráfica urbana) para transmitir contenidos políticos, vinculados con un modelo de comunicación popular o alternativa.⁵⁰ No obstante, prevalecía la idea de que la televisión y el cine de masas eran enemigos del pueblo y un mecanismo de colonización, en la línea de Dorfman y Mattelart.⁵¹ Es decir, en el contexto de la cultura progresista trabajar con elementos de la cultura de masas sin un contenido de denuncia explícito era como venderle el alma al diablo.

En cambio, No-Grupo y Peyote y la Compañía -como se ahondará en esta tesis- emplearon lenguajes y formas de la cultura popular urbana y de masas como herramientas que, a través del juego, la ironía y el humor desestabilizaban las jerarquías entre lo alto, lo bajo y lo masivo. En ambos colectivos los objetos de la vida cotidiana y los lenguajes del ingenio popular urbano –como forma de expresión verbal y estética–, ocuparon un

⁵⁰ Durante la década de los setenta, se produjeron numerosas publicaciones que buscaron idear y practicar un modelo de “comunicación popular” en estrecho vínculo con el ejemplo de los casos paradigmáticos de la Unidad Popular chilena y la revolución cubana, donde la pregunta por el uso alternativo de los medios de comunicación fue central. Algunos de amplia circulación fueron: Armand Mattelart, *La comunicación masiva en el proceso de liberación* (México: Siglo XXI, 1973); Luigi Allegri, *Cultura, comunicación de masas y lucha de clases* (México: Nueva imagen, 1978 [1976]); Francisco Prieto, *Cultura y comunicación* (México: Premiá Editores, 1984).

⁵¹ Ariel Dorfman y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo* (Siglo XXI: Santiago de Chile, 1972). Para 1979 contaba con 18 ediciones.

lugar central. Sin embargo, su experimentación plástica, performática y discursiva con esos elementos ya no estaban en función de un compromiso político, sino que buscaron quebrar los límites de lo que se consideraba valioso en términos artísticos y, a la vez, encontrar lenguajes donde algunas preguntas de la vanguardia podían ser actualizadas, especialmente sobre la relación entre arte y vida en un momento postvanguardista. Esto se ahondará en el apartado 1.2.

En este contexto, la disputa sobre qué puede entenderse por “lo popular” y cuál es el rol de cada figura de “pueblo” en relación con el arte, también obedecía a profundas transformaciones de la vida social en el contexto de la Guerra fría, el influjo de la teoría de la dependencia, las dictaduras militares en América Latina, la revolución cubana, y otros gobiernos populares en el continente como la Unidad popular de Salvador Allende en Chile (1969-1973). Pues a raíz de esos procesos, se enfatizó el cuestionamiento sobre el lugar social del arte –y el enfoque sociológico y marxista sobre las prácticas artísticas– que, entre otras proposiciones, planteaba la relevancia del arte en los proyectos emancipatorios al producir espacio simbólico, cultura y representaciones para una subjetividad común.

Pero ese lugar del arte en la sociedad y la búsqueda de vías para socializar o popularizar el arte, en relación con los medios de comunicación masiva en creciente expansión, no se agotaron en la difusión del arte culto a través de dichos medios, sino que implicaron un reposicionamiento más amplio frente a lo que se entendía por “cultura popular”. Como parte de esta apertura fue debatida en los circuitos de la crítica de arte latinoamericano cierta competencia entre ambos (el arte y los medios masivos) por el

gusto popular.⁵² Para el crítico peruano Juan Acha en 1978 “el arte popular, las artes progresistas de tipo culto y los medios masivos se disputan el dominio de la subjetividad estética colectiva”.⁵³ Acerca de este proceso de reformulación, Néstor García Canclini puntualizó en 1977:

El acceso masivo de los sectores populares a la educación y los cambios producidos en la comunicación colectiva por los medios tecnológicos de difusión modificaron radicalmente la ubicación social del arte. De ahí que las vanguardias artísticas han respondido a esta reorganización de las relaciones socioculturales buscando nuevas formas de inserción de su práctica en la cultura popular. El pop, el *ready-made*, el collage, las formas de arte público, afiches políticos han sido parte de esa intención.⁵⁴

Resulta relevante este apunte de García Canclini porque sitúa los nuevos problemas del lugar social del arte como un reajuste de la vinculación del arte con la cultura popular y plantea que ello implicaba una transformación de las formas que podía tomar el arte, en consonancia con algunos movimientos de vanguardia internacional. De

⁵² Fabiana Serviddio identificó en la crítica de arte del período una preocupación común acerca de las formas en que el desarrollo modernizador y la diversificación del consumo cultural estaban impactando los debates del arte, concretamente en tres autores: el peruano Juan Acha, el argentino Jorge Romero Brest y la colombiana Marta Traba: Aunque cada uno difiere del otro en su perspectiva sobre el lugar del arte en lo social, las preguntas son comunes: “por qué los medios atraían de tal forma el consumo masivo, mientras que el arte culto perdía cada vez más a su público y qué se suponía que debían hacer los creadores frente a tales disyuntivas.” Ver: Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta* (Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012), 37.

⁵³ Juan Acha, “Hacia las valoraciones objetivas de la estructura artística”, en *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, 2ª ed. (México: Trillas, 2012), 160. Texto publicado originalmente en 1978.

⁵⁴ Néstor García Canclini, “¿Qué significa socializar la crítica de arte?”, *Artes visuales* 13 (1977), 3.

esta anotación también se trasluce que el estudio de este reajuste aclara muchos pormenores de la trayectoria de las artes visuales del período.

Este debate sobre las posibilidades sociales de las vanguardias en el contexto latinoamericano fue ampliamente debatido en varios eventos de la época como el Coloquio *El artista latinoamericano y su identidad* en Austin, Texas⁵⁵ y el Coloquio Internacional de Historia del arte *Dicotomías entre arte culto y arte popular* Zacatecas, ambos en 1975. Ahí sobresalieron las posturas contrastadas entre Juan Acha y Marta Traba, donde, a diferencia de Traba, la perspectiva de Acha sí ofrecía una implicación productiva entre vanguardia y subdesarrollo y en específica entre, por un lado, la vanguardia y, por otro, la cultura popular, la cultura de masas y las tecnologías de la información para una conceptualización emancipadora del arte latinoamericano. Su punto de vista sobre este tema es importante porque sirvió de base para su conceptualización de los no-objetualismos, noción adoptada por varios artistas que se estudian en esta tesis.

Este tipo de replanteamientos del quehacer artístico en relación con la “cultura popular”, propongo comprenderlos también a la luz de los debates desde el marxismo crítico que condujeron en los setenta a una ampliación del entendimiento sobre quiénes constituían el sujeto revolucionario, o sujeto “pueblo”. Es decir, quienes eran los grupos sociales que contaban con las condiciones y cualidades para llevar al frente la transformación social; cuestión que afectó la definición de “lo popular”.⁵⁶ Este tema en el contexto de inicios de la década de 1980 se abordará en la sección 3.3 del capitulado.

⁵⁵ Damián Bayón, ed., *El artista latinoamericano y su identidad* (Caracas: Monte Ávila, 1977).

⁵⁶ Herbert Marcuse fue uno de los autores en plantear de forma pionera una crítica al marxismo en esa dirección. Ver: Herbert Marcuse, *El fin de la utopía* (México: Siglo XXI, 1969), 13.

Un acontecimiento que marcó la transformación de las nociones de lo “popular” de un modo específico en el contexto mexicano fue el terremoto de 1985, cuando según varios autores tuvo lugar un desplazamiento en las figuras de lo social y de “pueblo” hacia la de “sociedad civil”. Alejandra Leal Martínez ha descrito cómo la sociedad civil sustituyó al pueblo como la colectividad nacional legítima en el contexto de la transición al neoliberalismo⁵⁷ y narró cómo a raíz del sismo la prensa abanderó el fenómeno de solidaridad bajo las nociones de “pueblo” y de “sociedad civil”, y paulatinamente, en un lapso de 20 años, la segunda sustituyó totalmente a la primera. También detalló que, en el contexto del sismo, “pueblo solidario” tuvo en la prensa dos acepciones: una que no se distinguían clases sociales, sino que se trataba de un “todos” como actor colectivo frente a la catástrofe; en la segunda, “pueblo” representaba a los pobres o los sectores populares, llegando a plantearse como *solidaridad de clase* “de trabajador a trabajador, de pobre a pobre y oprimido”.⁵⁸

El proceso que describe Alejandra Leal es aquel mediante el cual la pérdida de legitimidad del régimen nacional postrevolucionario, —que tuvo momentos críticos en 1968 y en la crisis del petróleo de 1982— movilizó una renovación del lenguaje entorno a “lo popular” que ya no se restringía a las definiciones nacionalistas. Esos cambios fueron palpables en México en distintos ámbitos institucionales y disciplinares como la antropología, como pudo constatarse con la fundación del Museo Nacional de Culturas

⁵⁷ Alejandra Leal Martínez, “De pueblo a sociedad civil: el discurso político después del sismo de 1985”, *Revista mexicana de Sociología* 3 (2014): 441-69. Ya Carlos Monsiváis había registrado este cambio en un texto publicado a 10 años de la tragedia en 1995, donde relató la implementación en la práctica de ese término, hasta entonces no muy tenido en cuenta. Carlos Monsiváis, “El terremoto de 1985. Reminiscencias, lecciones y consecuencias”, en *19 de septiembre, 7:19 hrs. Imágenes y testimonios del 85 (el despertar de la sociedad civil)*, coord. Fernando Betancourt (México: Estampa, Artes gráficas, 2000).

⁵⁸ Sergio Tamayo, “Solidaridad de clase. Reconstrucción sin eufemismos,” *unomásuno*, 29 de septiembre de 1985.

Populares (1982) y los debates de la antropología crítica que lo sustentaron, bajo la dirección del antropólogo Guillermo Bonfil Batalla.⁵⁹

En ese sentido, por constituir una fecha de cambio del paradigma de “lo popular”, 1985 es la fecha de cierre del marco temporal de esta tesis, además de identificar que alrededor de ese año se estaban cerrando ciclos de procesos en el arte que procedían de la segunda mitad de los años 70.

Como se ha podido seguir hasta aquí, hacia mediados de los setenta es notable una ampliación del vocabulario sobre la noción de cultura popular hacia ámbitos urbanos y del consumo masivo. Si bien fue un proceso iniciado en décadas anteriores, para 1975 es posible observar una combinación de discursos sobre lo popular, que permite ubicar los momentos donde esas concepciones cambian de sentido. En el campo de la academia, esto puede verse en el mencionado *Coloquio Dicotomías entre arte culto y arte popular* ocurrido ese año.

En este período (1975-1985) –que como todo corte histórico no está exento de arbitrariedad– sostengo que la definición de “lo popular” de la modernidad mexicana fue refutada por los artistas revisados en esta tesis, y que la vía para hacerlo fue reivindicar la cultura popular urbana y de consumo. Si el arte posrevolucionario retomó el arte popular y representaciones de lo indígena y rural para la definición de un arte nacional y de una modernidad mexicana; los artistas que aquí reviso, retoman en cambio la “cultura popular

⁵⁹ Como parte de la investigación de este doctorado, realicé un estudio del caso específico de la fundación de este museo, como un momento que exhibe la transformación de “lo popular” desde los programas estatales y las discusiones en la antropología. Este trabajo fue desarrollado en el marco del Seminario de Investigación *Artes Populares en el siglo XX: conceptos, diálogos artísticos, resistencias sociales*, coordinado por la Dra. Deborah Dorotinsky y parte del programa de la Getty Foundation *Connecting Art Histories*. Su publicación bajo el título de “Un proyecto popular en cajas de Corn Flakes: La fundación del Museo Nacional de Culturas Populares”, está en prensa como parte del libro *Estaciones múltiples de las artes populares. Entre las historias del arte, las prácticas culturales y los territorios*, que reúne las investigaciones resultantes de dicho seminario.

urbana” para redefinir “lo mexicano” en el marco de una crisis de la cultura nacional, y con ello reelaboraron la noción de modernidad hacia una posmodernidad mexicana.

Los debates sobre posmodernidad y posmodernismo en México se concentraron hasta la segunda mitad de los años ochenta y en el campo del arte fue asociado en mayor grado con la pintura del neomexicanismo.⁶⁰ Sin embargo, sugiero que es posible ubicar antes –entre 1975 y 1985– modos de concebir la Historia, los objetos y las imágenes que hablan de un cambio significativo en las concepciones del arte en diálogo con las ideas posmodernas.⁶¹ Falta hasta hoy un análisis que vincule las diversas prácticas en artes visuales y experimentales de los ochenta que ahonde en la relación del arte con la experiencia de la modernidad y que ofrezca un marco de entendimiento a prácticas que no obedecen totalmente al relato de los grupos políticos de los setenta ni totalmente a los presupuestos del llamado neomexicanismo pictórico. Frente a esa falta, considero que algunas concepciones del posmodernismo permiten contextualizar distintas maneras en que elementos de la cultura popular y de masas fueron integradas en el arte, en una relación distinta a “la gran división” que distinguió al arte moderno, como lo describió Andreas Huyssen.⁶² La sección 1.2 del capitulado quiere contribuir a pensar esa nueva relación.

⁶⁰ Teresa del Conde, “Nuevos mexicanismos,” *unomásuno*, 25 de abril de 1987.

⁶¹ En ese período temprano, existieron pocas enunciaciones del término posmodernismo respecto a las artes visuales. Una de ellas fue la proposición de los “no-objetualismos posmodernistas” por Juan Acha en una conferencia en 1980 en el ciclo organizado por el MAM, *Los Caminos de la Vanguardia*. Al año siguiente, en 1981, a partir de esa idea se abrió un breve debate en el Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-objetual y Arte Urbano (1981) con la historiadora de arte mexicana Rita Eder quien tomaba con reservas la asociación de lo posmoderno con el arte mexicano para esa fecha. Este asunto se ahondará más adelante.

⁶² Andreas Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, 3ª ed. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017). Publicado originalmente en 1986.

Hipótesis

Sobre los asuntos presentados hasta aquí, la tesis explora y sugiere las siguientes hipótesis:

Entre 1975 y 1985 en México existieron un conjunto de prácticas artísticas que evidencian una crisis⁶³ de las ideas de vanguardia y de modernidad artística, así como de la relación entre arte y política. Además de permitir observar una crisis que ya estaba teniendo lugar, introdujeron factores a su agudización y propusieron ciertas vías para transitarla que sugieren una forma nueva de pensar el arte.

Dos factores vinculantes entre estas prácticas son su trabajo con elementos de la cultura popular urbana y el empleo del término “experimentación” para nombrar su trabajo. Estas prácticas experimentales emplearon estrategias del arte conceptual, el arte pop, el performance y recuperaron estrategias del dadaísmo y el surrealismo, en combinación con ciertas genealogías divergentes en la tradición del arte mexicano como el estridentismo. En este panorama, la tesis resalta que el protagonismo de la cultura popular urbana en su trabajo es parte fundamental de su concepción desafiante de experimentación artística.

Los casos estudiados (No-Grupo, Peyote y la Compañía, Melquiades Herrera, Adolfo Patiño, Magali Lara y Rowena Morales, entre otros) disputaron la Historia al replantear su experiencia del tiempo y cuestionar ciertas jerarquías culturales que sostenían la idea de modernidad, lo cual permite describir un posmodernismo local *sui*

⁶³ Estoy entendiendo “crisis” de un modo general en este documento como “Cambio profundo y de consecuencias importantes en un proceso o una situación, o en la manera en que estos son apreciados” (RAE). En cada apartado de la tesis se dará cuenta específicamente en cada proceso o situación qué es lo que está transformándose.

generis que dialoga con las elaboraciones mexicanas sobre posmodernidad (Paz) y con el debate internacional para esos años (Habermas, Lyotard, Jameson, Hal Foster).

La tesis sostiene que la incorporación en sus prácticas de elementos de la cultura popular urbana en función de las disputas sobre vanguardia, experimentación y modernidad constituyó su diferencia respecto a la tradición del arte moderno mexicano, en relación a tres movimientos:

- De la manera en que se había enunciado la pintura mexicana las dos décadas anteriores, a través de la “nueva pintura mexicana”, desde la crítica de arte, los ámbitos privados y públicos.
- El muralismo mexicano y su institucionalización estatal como vanguardia, proceso acompañado por la crítica de arte.
- Distinta de los grupos de arte comprometidos con las luchas populares de la década de los setenta y ochenta. Muchos de estos grupos abrevaban de la tradición política-cultural mexicana de izquierda. Entonces, no solamente se enfrentaron a ellos sino también a esa tradición.

Esa ruptura con el pasado estableció otras continuidades e incorpora referentes inéditos o poco frecuentes en el arte procedentes de ámbitos de la cultura popular urbana, como el teatro de carpas, personajes del cine y la televisión como Cantinflas y Tin Tan junto a otros como Batman, Fantomas y Groucho Marx, de la cultura de masas; al tiempo que recurrieron a tácticas y materiales del comercio ambulante, los magos callejeros, las papelerías de barrio y mercancías de uso cotidiano.

Esta nueva vía también es distinta a las concepciones de cultura “mexicana” de las tradiciones que le anteceden. Es decir, de la noción de cultura circunscrita en el muralismo

mexicano articulada en torno a lo público en función del proyecto político y social posrevolucionario;⁶⁴ y, de la generación de la “ruptura” que incorporaba también cierta noción de “lo mexicano” pero a través de la abstracción asociada a la identidad y asimilada por medio de la experiencia individual con las obras. En ambas propuestas, no sólo se encuentra en disputa “lo artístico” sino “lo cultural” pues ofrecen dos vías sobre cuál es el modelo de cultura pertinente para México, y cada una a su modo ampliaron la noción de arte y cultura. En estas proposiciones se contemplaron también sujetos políticos particulares. En síntesis, el muralismo apeló a un sujeto popular enfocado en las figuras del campesino, el obrero proletario y el indígena, mientras la “Ruptura” apeló a un sujeto burgués cosmopolita.

Los artistas en cuestión parecen ofrecer una tercera vía que no pasa por las prácticas de ambas tradiciones, ni por sus referentes ideológicos. Tampoco está enmarcada en la tensión entre figurativos y abstractos, ni entre el consumo de la pintura de galería y financiada por el estado. En ese sentido introducen una tercera vía que es una tradición de lo popular que existía, pero no estaba dentro de la tradición del arte. Con esta vía apelaron a otros sujetos de “lo mexicano”, que ya no se apegan a las convencionales ideas de lo popular, ni se refieren al individuo burgués cosmopolita, sino que incorporan en el imaginario político otros sujetos subalternos de la urbe como el lumpen, los trabajadores

⁶⁴ Una interpretación de Pedro Henríquez Ureña sobre una obra de Diego Rivera ilustra esta noción de cultura asociada a la educación y a la formación del “pueblo” en el contexto posrevolucionario: “Para el pueblo, en fin, la Revolución ha sido una transformación espiritual. No es sólo que se le brinden mayores oportunidades de educación: es que el pueblo ha descubierto que posee derechos, y entre ellos el derecho a educarse. Sobre la tristeza antigua, tradicional, “sobre la vieja lágrima” de las gentes del pueblo mexicano, ha comenzado a brillar una luz de esperanza. Ahora juzgan y ríen como nunca lo hicieron antes. Tal vez el mejor símbolo del México actual es el vigoroso fresco de Diego Rivera en donde, mientras el revolucionario armado detiene su cabalgadura para descansar, la maestra rural aparece rodeada de niños y adultos, pobremente vestidos como ella, pero animados con la visión del futuro”. Pedro Henríquez Ureña, “La revolución y la cultura en México,” en *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, Antonio Caso, Alfonso Reyes, et al. (México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2000), 152.

no proletarios, los consumidores de clases medias y bajas, las amas de casa, el pelado, el pachuco, los travestis y las mujeres, subjetividades que emergían de las nuevas configuraciones urbanas.

Es decir, al reconsiderar y recombinar ciertos referentes históricos –de las vanguardias y la cultura popular– buscaron comprender ciertos rasgos de un presente donde un nuevo sujeto urbano contemporáneo dislocaba la definición de cultura mexicana y la historia del arte mexicano, a través de nuevas formas de producir y presentar las obras. En esta perspectiva, no sólo participaron nuevos sujetos artistas de sectores sociales y formaciones artísticas inusuales –como Adolfo Patiño y Melquiades Herrera– sino que se apelaba a un nuevo sujeto público, a partir de hablar en sus propios códigos y lenguajes.

Estos aspectos son visibles en la forma en que concibieron los objetos cotidianos y de consumo urbano en su práctica, lo cual sugiere una reformulación del objeto artístico entre ellos: en los desafíos a los códigos de la cultura nacional a través del objeto biográfico y transicional en la obra de Adolfo Patiño; las desviaciones del *ready-made* y del *object trouvé* hacia un objeto semiótico en Melquiades Herrera; y las representación de objetos cotidianos contra los mandatos académicos y de género en la obra temprana de Magali Lara y Rowena Morales. Estos asuntos se abordarán en el capítulo dos.

Dichas reformulaciones del objeto de arte fueron de la mano de operaciones específicas que ampliaron el espectro de sujetos políticos en su obra, como se mostrará en el capítulo tres. Fue el caso del trabajo performático con las figuras del pelado y el pachuco –Cantinflas y Tin Tan por Herrera y Patiño respectivamente–; las múltiples formas de travestismos en ellos dos y otros artistas de la época y en las fugas iconoclastas hacia la cultura de masas en el diseño gráfico de la revista *El Machete*.

A partir de esta propuesta capitular, la tesis propone que el trabajo artístico desde lo popular urbano buscó disputar lo que se entendía por arte y cultura en ese momento y fue una manera de confrontar la alta cultura (que asociaban con los museos, galerías, academia, élites culturales y ciertas concepciones de arte arraigadas en el medio y sus tradiciones). Es decir, se trató de una disputa cultural, por una redefinición de cultura, donde el consumo y la cultura no son ya antagónicos, sino que la cultura de consumo se integra en la definición de cultura, y donde la cultura popular urbana también redefine esa concepción. Fue una respuesta a las crisis de época y sugirió una vía de transformación. Esa transformación se propuso a partir de introducir elementos de la “baja cultura” a través de reformulaciones de los objetos y de sugerir fugas de la delimitación vigente de sujetos políticos hacia otras formas de subalternidad. Es decir, una operación entorno a objetos y sujetos que abrió las posibilidades de representación en el arte. Así mismo, esas estrategias permitieron quebrar las categorías modernas de clase, de historia y de arte y por tanto cuestionar la delimitación de las instituciones –el límite entre su adentro y su afuera–, no sólo como espacios de arte sino como espacios de tensiones de clase.

En esa dirección, una de las proposiciones de esta tesis es considerar que la valoración de la cultura popular urbana permitió a esos grupos y artistas cuestionar los límites de la institución arte⁶⁵, es decir producir una crítica sin abandonar el lugar de enunciación del arte.⁶⁶ Lo cual hace reaparecer la paradoja típica de la vanguardia de la posibilidad de un

⁶⁵ Tomo como referencia la definición de “institución arte” propuesta por Peter Bürger: “el aparato productor y distribuidos de arte como también las ideas dominantes sobre el arte de una época dada, las cuales definen esencialmente la recepción de las obras”. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, trad. Tomás J. Bartoletti (Buenos Aires: Las cuarenta, 2009), 31. Publicado originalmente: *Theorie der Avantgarde* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1974). Primera edición en español: *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).

⁶⁶ La autocrítica del campo artístico en este período tuvo un momento climático con la realización del programa de arte sociológico *La calle ¿adónde llega?* de Hervé Fischer en el Museo de Arte Moderno en

cuestionamiento de los límites del arte desde la autonomía del campo artístico, paradoja que buscaron superar dadá⁶⁷ y el surrealismo, que justo son las vanguardias de referencia de estos grupos. Por esas razones resulta relevante indagar cómo estos casos examinaron, repensaron y se apropiaron de algunos elementos de las vanguardias locales e internacionales. Porque en esas dinámicas se puede observar su proceso de renovación – más que innovación–, de algunos cuestionamientos de esa tradición y a la vez, el lugar diferenciado que estaban produciendo.

Con ello buscaron instaurar una forma de pensar que no fuera fácilmente aprensible según los parámetros de época, sugiriendo otra forma de vanguardia. En ese sentido propongo pensar en los casos de estudio como una continuidad de la tentativa planteada una década antes de repensar las posibilidades revolucionarias del arte a raíz del 68 como producto de la revolución surrealista y dadá, más que de cierto contenido bolchevique explícito. Para la historiadora del arte francesa Raymonde Moulin en mayo del 68 “la actitud surrealista había prevalecido sobre la actitud marxista”⁶⁸ y algunas acciones que tuvieron lugar durante aquellos días como “erigir el adoquín en obra de arte”, fue “situarse en la tradición de Marcel Duchamp más que en la de Lenin.”⁶⁹ Lo cual equivalía a sugerir que el programa vanguardista de superar la separación entre arte y vida se había concretado en el 68, en un tiempo donde ya se había decretado su fracaso o al menos su potencia revolucionaria parecía adormecida. Ese momento de triunfo está

1983. Este relevante evento no será abordado en esta tesis, pero queda pendiente para futuras investigaciones.

⁶⁷ En 1977 se publicó en México el libro: Ida Rodríguez y Rita Eder, *Dadá Documentos* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1977), que incluyó un estudio introductorio de Eder sobre Hugo Ball y una selección amplia de textos de los principales exponentes del movimiento. En esta investigación no se encontró referencia a él entre los artistas estudiados. Pero es significativo que dadá sea un asunto retomado simultáneamente por la producción de arte y la academia.

⁶⁸ Raymonde Moulin, “Vivir sin vender,” en *Estética y Marxismo*, vol. 2 (México: Era, 1970), 186.

⁶⁹ *Ibid.*

estrechamente ligado a la confrontación a las instituciones del arte y el desbordamiento de sus espacios hacia la calle y el espacio público,⁷⁰ poniendo en crisis la noción de autonomía del arte a través de una crítica a la comercialización del objeto y el elitismo de sus formas de circulación. Entre otras frases que quedaron inscritas en los muros de la Sorbona se leían “El arte ha muerto, liberemos nuestra vida cotidiana” y “La poesía está en las calles”. En ese sentido, opuesto al veredicto de Bürger del fracaso de las vanguardias por su conversión en industria cultural, Moulin ofrece la alternativa de pensar en su triunfo como impulsor del ímpetu revolucionario. Partiendo de esta observación y salvando las distinciones de cada caso ¿Podemos considerar el trabajo de estos artistas mexicanos como una continuidad de la búsqueda política por esa ruta vanguardista? Esta pregunta amplifica aquellas primeras ubicaciones de esos grupos a finales de los setenta y comienzos de los ochenta de un enfoque en la experimentación y la vanguardia artística, pero ya no como un juicio de valor que disminuía su pertinencia —o la condenaba al fracaso— sino reivindicando su significación.

De esta manera, puede pensarse que la preocupación por “lo político” no está exiliada de sus trabajos, sino que fue transitada de un modo distinto en al menos dos sentidos. Por un lado, puso al frente el problema de los códigos y valores que configuran la sensibilidad y el gusto como el lugar de las disputas de clase⁷¹ y la manera en que el campo artístico participaba de esas tensiones. Por otro lado, la dimensión política en sus obras no se ubicaba en los “contenidos” de un programa militante —como en el realismo social y en

⁷⁰ La confrontación al campo del arte en el mayo francés fue abordada en: André Fermigier, “No more Claudels”, en Jean Cassou, ed., *Art and Confrontation. The Art in the Age of Change* (Bélgica: New York Graphic Society LTD., 1968), 41-62.

⁷¹ Asunto desarrollado en: Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto* (México: Taurus, 1988).

los grupos del Frente– sino en la experimentación artística alineada a ciertas genealogías de las vanguardias radicales como dadá y el surrealismo, el arte conceptual y el arte pop y neodadá.⁷²

Por las razones enumeradas y siguiendo el desarrollo del argumento, la estructura de la tesis propone cuatro capítulos como siguen. Uno primero donde se abordan los tres asuntos históricos principales que se están transformando en esas prácticas: experimentación, vanguardia y posmodernismo. Un segundo capítulo dedicado a las reformulaciones del objeto artístico y uno tercero sobre las fugas de la noción de sujeto político en sus prácticas.

En síntesis, hacia el final se pretende demostrar que: el empleo de elementos de la cultura popular urbana en el arte experimental del período permitió reinventar la relación del arte contemporáneo con la tradición y con la idea de vanguardia; cuestionó los presupuestos de la modernidad en el arte mexicano (la división entre alta y baja cultura, la lógica temporal de continuidad y ruptura). Esa operación reformuló el objeto artístico y abrió la representación del sujeto político en el arte hacia amplias clases subalternas a partir de valorar su cultura de consumo y una temporalidad de la cultura popular, divergente de la historia cultural nacional, lo cual puede plantearse como una redefinición de la noción de cultura.

Del lado de la historia del arte, se quiere demostrar que estas prácticas artísticas aportaron una nueva manera de entender el arte con resonancias a largo plazo y que esos cambios en el abordaje de “lo popular” afectaron el entendimiento de la vanguardia, de la

⁷² Tomo como referencia la definición de época de Hans Richter del neodadá como paraguas conceptual para el pop y el ensamblaje, advirtiendo la valoración de “las masas” en ambas prácticas artísticas. Ver: Hans Richter, *Dada. Art and Anti-art* (Nueva York: Thames and Hudson, 1997). Publicado originalmente en 1964.

experimentación artística y la manera de entender la historia y el pasado como una forma de posmodernismo local. Este conjunto de relaciones, a la vez, permiten repensar la cultura y la modernidad locales en el período.

Finalmente me parece necesario hacer una aclaración sobre el título de la tesis. “La vanguardia salvaje” es una autodefinición en un cartel del No-Grupo que es clave para esta investigación y se analizará en el capítulo 1. Pero también es una figura, motivo y detonante que ha organizado la imaginación de esta tesis durante estos cinco años. Es una invención artística a la cual busco dar sentido histórico.

Desde esa perspectiva, “la vanguardia salvaje” es una vanguardia anómala, “otra”, una vanguardia después de la crisis de la idea de vanguardia; una vanguardia que se confunde con la cultura popular y desafía la experiencia del tiempo moderno que, al remitir a una genealogía de lo popular, lo hace a un tiempo fuera de la cronología de la modernidad. Siempre está a la búsqueda no de construir futuro pues prevalece un descrédito del futuro, sino de crear otro tiempo, otro presente, con la idea de que, si se destruye ese presente, aparecerá el “otro”. El esbozo de ese otro presente imaginado parecería coincidir con ese lugar otro que se intuía en la cultura popular y la cultura de consumo. No para migrar definitivamente las prácticas artísticas hacia esos ámbitos – recordar que estos artistas continuaban produciendo en un ir y venir entre los espacios tradicionales del arte y otros como la televisión, el cabaré, la calle misma, en la prensa–; sino para abrir un puente donde las oposiciones entre lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, el kitsch, cultura de élites y cultura de masas, se confunden y disuelven en la ambivalencia. Lo que abría su señalamiento hacia lo popular era un nuevo tiempo para el arte que lo convertía en un lugar móvil, a veces invisible, a veces ilícito –respecto a las normas del gusto y lo considerado valioso en el arte–, aparentemente fuera del tiempo. Un tipo de

vanguardia que busca salirse del tiempo (del tiempo de la modernidad estética que es el tiempo hegemónico de la historia del arte).

La vanguardia salvaje incluye a los artistas de este estudio, pero sus alcances quedan abiertos para ser repensados y probablemente ampliados en el futuro. Su carácter de momento histórico bisagra entre la generación de los Grupos y el arte neoconceptual globalizado de los 90, la emparentan con lo que Jorge Alberto Manrique denominó “artistas de transición”⁷³ para referirse a aquellos que sobresalieron alrededor de 1980 y en cuyo trabajo identificó como rasgo sustancial la recuperación de la imagen y el objeto artístico luego de haber sido desvalorados por la crítica al objeto de arte en los setenta. También coincide con la delimitación realizada por Carla Rippey de la “Generación de los 50”⁷⁴ para referirse a los artistas nacidos en esa década –con algunas excepciones– que crecieron con la cultura visual de los medios de comunicación masiva.

Se trata también de una vanguardia que se niega a sí misma y adopta otros nombres como “experimentación”. Niega también el lenguaje existente para hablar sobre el arte e inventa un discurso propio y apropiado indistintamente de la tradición y la cultura bastarda o aspectos de la vida cotidiana incluso desvalorados como “cultura” por las instituciones de la modernidad. Inventa lenguajes mutantes, vocabularios endémicos como “montaje de momentos plásticos”, “fayuca conceptual” o la propia “vanguardia salvaje”. Es una vanguardia que habla como Cantinflas, seduce como Tin Tan y hace performance como Tristan Tzara.

⁷³ Jorge Alberto Manrique, *Artistas en tránsito 1980-1995* (México, Academia de Artes: 1996).

⁷⁴ Carla Rippey, “La generación de los cincuenta”, folleto de exposición, Departamento del Distrito Federal, INBA, 1982. Exposición presentada en la Galería del Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz, febrero de 1982. Posteriormente en la Casa de la Cultura Enrique Ramírez y Ramírez, Delegación Venustiano Carranza, Departamento del Distrito Federal en octubre y noviembre de 1982.

Capítulo 1. Experimentación, vanguardia y posmodernidad ante la cultura popular urbana.

Introducción al capítulo

El presente capítulo aborda tres asuntos históricos que vinculan a los casos de estudio y que están siendo replanteados en ese período en función de aspectos de la cultura popular urbana: las nociones de experimentación, vanguardia y posmodernismo. Dicho de otra manera, se busca mostrar a través de obras particulares, como la cultura popular urbana fue un motor importante de los cambios que ocurrieron en cada una de esas concepciones que vincula a las obras.

Las dos primeras –experimentación y vanguardia– a veces se encuentran como términos equivalentes y a veces diferenciados. Pero ambos tipos de enunciación implicaron una postura estética y política que reivindicaban tradiciones específicas. Esas posturas fueron delineando un campo nuevo donde lo popular urbano era una matriz para repensar la vanguardia en el contexto de su crisis. A través de la noción de experimentación y del caso de la Sección de experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas (1979), será posible identificar dos tipos de proyectos artísticos en la época, uno político ejemplificado por GPP y otro cultural basado en lo popular urbano, por Peyote y la Compañía. A partir de su comparación, abordaré la distinción histórica entre los Grupos.

En el caso del posmodernismo, no es un término que emplearon los artistas para identificarse y excepcionalmente estaba presente en el vocabulario de la crítica del período. Los debates alrededor de este término en México aparecen más claramente hasta la segunda mitad de los años ochenta, asociados en mayor grado en el arte con la pintura del neomexicanismo. Pero falta hasta hoy un análisis que vincule el arte experimental de

los ochenta con la experiencia de la modernidad y que ofrezca un marco de entendimiento a prácticas que no obedecen totalmente al relato de los grupos políticos de los setenta ni totalmente a los presupuestos del llamado neomexicanismo.

Frente a este panorama, sugiero que es posible ubicar antes –entre 1975 y 1985– modos de concebir la Historia, los objetos y las imágenes y de cuestionar ciertas jerarquías culturales que sostenían la idea de modernidad, que hablan de un cambio significativo en las concepciones del arte en diálogo con las ideas posmodernas. Este enfoque permitirá describir un posmodernismo local *sui generis* que dialoga con las elaboraciones mexicanas sobre posmodernidad (Paz) y con el debate internacional para esos años (Habermas, Lyotard, Jameson, Hal Foster). También permitirá contextualizar distintas maneras en que elementos de la cultura popular y de masas fueron integradas en el arte, en una relación distinta a cómo ocurrió en el arte moderno. Al considerar una experimentación y vanguardia posmodernas articuladas por la cultura popular urbana será posible repensar la cultura y la modernidad locales en el período.

1.1. Peyote y la Compañía y Proceso Pentágono en el Salón de Experimentación (1979). Dos posturas divergentes sobre la experimentación artística.

Introducción al subcapítulo

En enero de 1979, al entrar a la galería del Auditorio Nacional el público encontraba un conjunto de obras que desafiaban las distinciones entre medios artísticos y las formas de comunicación con las audiencias del arte. Se trataba de la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas,⁷⁵ primera y única edición en su tipo en la historia de dicho certamen.

A través de este evento, el INBA buscaba dar cabida institucional a prácticas que habían ocurrido la década de los 70 al margen de las instituciones estatales y cuyo carácter efímero tampoco tenían cabida en las galerías. Por lo que la iniciativa respondía en gran medida a ciertas demandas locales por reconocer esos cambios recientes y se ubican en el marco de nuevos programas estatales⁷⁶ encaminados, a finales de una década marcada por la crisis económica y política, a restituir la credibilidad de las instituciones culturales y crear la ilusión de un estado de avanzada en materia cultural. Era la primera vez que el estado subvencionaba la producción de obras basadas en proyectos de investigación y no en piezas acabadas, lo cual implicó la incorporación de otro tipo de criterios y léxico para valorar las obras, como las nociones de ambientación o ambiente,⁷⁷ espacio transitable,

⁷⁵ El Salón Nacional de Artes Plásticas del INBA fue un certamen expositivo convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes entre 1977 y 1991, que organizó una serie de concursos divididos por disciplinas artísticas denominadas Secciones y ocurrieron con una periodicidad variable (anual, bienal o trienal) sin garantías de continuidad: gráfica, estampa, pintura, espacios alternativos, escultura, fotografía, tapiz y arte textil dibujo y experimentación. Se convocó en 1977 y la muestra se llevó a cabo en 1979.

⁷⁶ Un esfuerzo paralelo a la Sección fue la muestra *Nuevas tendencias* inaugurada en el MAM en 1978 como parte de la Bienal de Febrero.

⁷⁷ Rita Eder ha explicado que la noción de ambientación fue introducida por Mathías Goeritz alrededor de 1962, como una sustitución en su vocabulario del concepto alemán de Gesamtkunstwerk (obra de arte total), y a partir de la noción de *environment* desarrollada por Allan Kaprow en *The Legacy of Jackson*

acontecimiento, investigación plástica, proceso, proyecto, entre otras. Fue además un paso de negociación con los grupos, intención que no excluía una operación de neutralización de prácticas muy politizadas.

En este escenario, el comité seleccionador⁷⁸ resolvió elegir de entre 19 aplicaciones, 11 propuestas: *Embarcación* del grupo Baobab; *Ambiente de papel* de Moisés Peña; *Carta monumental* de Mariano Riva Velazco; *Circuito interno* del grupo El Colectivo, *Creación comunicativa* del Grupo Yoltéotl; *Laberinto* de Marcos Kurtycz; *Libro objeto* de Alberto Gutiérrez Chong y Humberto Guzmán; *1929: Proceso*, del Grupo Proceso Pentágono; *Movi-comics*, de Zalatiel Vargas, *Trabajo colectivo* del grupo Suma y *Artespectáculo. Tragodia II* de Peyote y la Compañía. De ellos, el jurado otorgó dos becas de investigación a grupo Suma y a Zalatiel Vargas y resaltó en el acta elementos valiosos en la realización de GPP,⁷⁹ El Colectivo y Peyote y la Compañía., no sin anotar sus fallas.

Aun cuando no fueron incluidas en las becas, resaltaron por su propuesta conceptual y complejo montaje, las ambientaciones de Proceso Pentágono y de Peyote y la Compañía. Acerca de ellas Néstor García Canclini en el texto de catálogo resaltó: “Más claros son los vínculos entre obra y contexto en dos de los mejores trabajos de toda la muestra: el de Peyote y la Compañía y el de Proceso Pentágono”.⁸⁰ Del primer grupo, destacó cómo “yuxtapone fenómenos culturales enfrentados en la realidad” y del segundo

Pollock (1958). Rita Eder, *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952-1967* (México: IIE-UNAM, 2015), 76.

⁷⁸ El comité fue integrado por Teresa del Conde, Néstor García Canclini, Jorge Alberto Manrique, Armando Torres Michúa y Raquel Tibol. El jurado por Rita Eder, Néstor García Canclini y Francisco Fernández.

⁷⁹ Grupo Proceso Pentágono concursó, exhibió su trabajo *1929: Proceso*, pero se autoexcluyó del concurso en protesta por las condiciones precarias y la mala organización del evento.

⁸⁰ Néstor García Canclini, “¿A dónde va el arte mexicano?”, *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección anual de experimentación* (Ciudad de México, INBA: 1979), 5.

su capacidad para abordar las realidades de violencia política en México y la región latinoamericana. A su comentario agregaré que además de evidenciar relaciones entre obra y contexto, ambos grupos presentaron un contraste ideológico y de propuestas artísticas. Revisadas a detalle, podría incluso pensarse que se trató de dos proyectos artísticos divergentes: uno de carácter político en el caso de Pentágono y otro de carácter cultural en el caso de Peyote. En esa diferenciación no sólo se podría cifrar en gran medida el evento –considerando los matices entre las propuestas– sino la escena de trabajo grupal que estaba transcurriendo esos años, entre algunos que claramente tenían una agenda de acompañamiento a las luchas sociales –en gran medida involucrados con el FMGTC– y aquellos que tenían una apuesta cultural que implicaba otras posibilidades de la función social del arte. Con el ejemplo de las dos obras mencionadas exploraré este contraste.

Dos posturas divergentes sobre experimentación

La forma de participación de Pentágono en el Salón marcó de entrada un posicionamiento político. Pues el grupo decidió participar fuera de concurso, en protesta por las condiciones precarias y la mala organización del evento. Aunado a ello, el primer texto publicado en su sección del catálogo fue una tajante confrontación a la organización del Salón y a las instituciones estatales que lo respaldaban. También se evidenciaba su apuesta política en lo que denominaron como “cronología de las convergencias” que combinaba en orden cronológico hechos relevantes de la formación del grupo desde 1968 con eventos de relevancia política a escala latinoamericana; como si esos hechos –el movimiento del 68, el golpe de estado en Chile, la instauración del militarismo en Argentina, la represión dictatorial en Nicaragua– marcaran su experiencia del tiempo: un

tiempo marcado por los acontecimientos políticos. Ahí mismo describieron su trabajo como “una producción vinculada con las luchas populares al tiempo que retamos los vicios que imperan en la práctica artística actual”.⁸¹

La obra presentada en el Salón, *1929: Proceso* consistió en una ambientación transitable de cerca de 400 m² que recreaba, a través del recorrido casi en penumbras por una serie de cuartos, un lugar donde se cometían torturas con la implicación de la policía. Algunos accesos con señalizaciones de prohibición dejaban ver del otro lado sórdidas escenas de incriminación y violencia. Los diversos espacios generaban efectos amenazantes a través de la iluminación, el sonido y la presencia de objetos intimidantes como herramientas de tortura, torretas patrulleras o la simulación de un cadáver envuelto en el suelo. Algunas referencias explícitas a través de notas de periódico instaladas en el espacio hacían un comentario crítico directo a los crímenes de la “guerra sucia” en México. Sin embargo, como hizo notar Néstor García Canclini en aquella ocasión, las escasas referencias locales permitían a la obra sugerir paralelismos con los contextos violentos que se vivían en América Latina a causa de las dictaduras militares.⁸² Con lo cual nuevamente se reiteraba una lógica temporal y espacial dictada por el ritmo de la política regional.⁸³

[Imágenes 1, 2, 3 y 4]

El propio título de la pieza funcionaba como el marcador de una experiencia cíclica del tiempo al establecer 1929, el año de fundación del Partido Revolucionario Institucional

⁸¹ Grupo Proceso Pentágono, “Cronología de las convergencias”, en *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección anual de experimentación* (Ciudad de México, INBA: 1979), 195.

⁸² Néstor García Canclini, *ibid.*

⁸³ Esta vocación latinoamericanista fue desarrollada el año anterior en la exposición colectiva internacional organizada por el Frente, *América en la mira*, donde varios miembros del GPP participaron a título individual. Ver: Alberto Hjar, “El Frente: América en la mira”, *América en la mira* (México: Frente Mexicano de Grupos trabajadores de la cultura, 1978).

(bajo el nombre de Partido Nacional Revolucionario) como el inicio de una espiral de violencia y corrupción que conectaba con la realidad presente cincuenta años más tarde. No cabe duda de que todas estas enunciaciones, más que una recapitulación lineal de hechos, significaban una declaración de principios que buscaban una adscripción –y sincronización– del arte en el tiempo de la historia política y viceversa, inscribir el tiempo de la política de largo plazo y extendido rango geográfico más allá de las fronteras nacionales, en el tiempo del arte.

No ahondaré en la revisión del caso de GPP pues su trabajo y trayectoria ya ha sido estudiado con anterioridad,⁸⁴ como no ha ocurrido con Peyote y la Compañía y *Artespectáculo. Tragodia II* que implica otro modelo artístico como se explorara a continuación.

El nombre de Peyote y la Compañía quería ser “una respuesta latina, mestiza a lo que era Andy Warhol and The Factory en Nueva York”.⁸⁵ El grupo contaba con una formación de integrantes irregular que su director Adolfo Patiño moderaba en función de cada proyecto. Su núcleo base estaba integrada por Carla Rippey, Armando Cristeto, Alberto y Jorge Pergón, Xavier Quirarte, Alejandro Deschamps, Ángel de la Rueda, Terry Holiday y Alejandro Arango. Para la participación en la Sección de Experimentación, fueron invitados Sara Arango, Rogelio Villareal, Lucrecia Gargollo, Lola Muñoz Pons, Enrique Guzmán y Juan José Gurrola. Se tienen registros de actividad de la agrupación desde 1975⁸⁶ y encontramos a Peyote y la Compañía. firmando la producción de la película

⁸⁴ *Grupo Proceso pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015* (México: MUAC-UNAM, 2015).

⁸⁵ Entrevista a Adolfo Patiño por Álvaro Vázquez Mantecón, 1994. Fondo La Era de la discrepancia, Centro de documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

⁸⁶ La exposición “Confrontación con el desnudo” de fotografías de Daisy Ascher y la muestra de cine experimental “A la diva del cine nacional: Diana Mariscal”.

experimental en super 8 *Yin Yang* en 1976. En 1976 una facción del colectivo liderado por Adolfo Patíño (alter ego fotógrafo de Patiño) formó el grupo Fotógrafos Independientes que realizaba exposiciones callejeras de fotografía en tendedores de mecate y pinzas de tender ríoa o sobre carritos de balines. El grupo buscaba “salir de la prisión galería, porque las galerías eran un espacio de variedades sociales, nunca un encuentro de discusión y polémica... y enseñarle a la gente que existía algo más que un museo o una galería”.⁸⁷ Fue también una manera económica y accesible de responder a un campo del arte donde, en palabras de Patiño y parafraseando a Bob Ross, “todo era un accidente feliz en la plástica mexicana entre el 66 y 76”.⁸⁸ El eslogan decretado por Adolfo Patíño para el proyecto era: “el arte fotográfico para el conocimiento popular”.⁸⁹

En la Sección anual de experimentación, Peyote y la Compañía instaló en la segunda planta de la Galería del Auditorio Nacional, la ambientación *Artespectáculo. Tragodia II*.⁹⁰ El “artespectáculo” consistió en un espacio compuesto por secciones intercomunicadas y un conjunto de acciones nombradas con neologismos: cuatro

⁸⁷ Entrevista a Adolfo Patíño por Vázquez Mantecón, *op. cit.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Margarita García Flores, “Entrevista a Adolfo Patíño”, *Novedades* (25 de febrero de 1979), 86. Fragmento de entrevista ampliado en: *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección anual de experimentación*, 86.

⁹⁰ Existen documentos que testifican la intención (sin registro de realización) de producir *Artespectáculo. Tragodia I* titulado “Artespectáculo para una bailarina enlatada” y *Artespectáculo. Tragodia III (Pareja: amor y muerte)*. La tercera edición se anuncia en un documento que enlista una relación de palabras que incluyen el vocablo arte (desde “buscarte” hasta “matarte”) junto a un poema de Ángel de la Rueda, asesor literario del grupo y “poeta trailero”, como lo identificaban algunos miembros del grupo. Fuente: Entrevista con Ángel de la Rueda, 16 de abril de 2020.

“transformance”, diez “microteatro”⁹¹ y dos “fotoperformance”⁹² que tuvieron lugar a través de los tres pisos de la Galería del auditorio.

El ambiente constaba de cinco módulos introducidos por un letrero de neón estilo cafetín con el nombre del grupo. Al centro se encontraba una pirámide hecha, no de piedra, sino de cajas de cartón recicladas que exhibía a modo de altar prehispánico un conjunto de monotipos que reproducían collages, grabados y fotografías encontrados en medios masivos impresos. Se identifican: rostros con rasgos indígenas sobre etiquetas de Listerine y Campbell’s; gráfica de la caída de Tlatelolco y la conquista; fotografías y gráfica urbana alusiva al 2 de octubre a un lado de Batman y Chief O’Hara en una escena de la serie televisiva de 1968; un garrafón de Coca-Cola; el retrato de Maximiliano de Habsburgo de Albert Gräfle (1864); la evangelización colonial junto a una foto de la reciente visita del papa Juan Pablo II el mismo año de 1979 a México; Superman mostrando su traje de superhéroe junto a un cristo mostrando su sagrado corazón y la portada de un comic de Batman⁹³ que retoma la pintura icónica de Siqueiros, *Nuestra imagen actual* (1945); la figura de dos indígenas sobre un fondo de comic donde se adivina un enfrentamiento y se lee con claridad: ¡Al suelo! De este conjunto sobresalen unos recortes de marcos de

⁹¹ De las acciones realizadas como “microteatro” no se tienen registro por su carácter efímero y en ocasiones reducidas al ámbito “mental”. Se trató de actos cortos y espontáneos detonados como reacción a ambientes determinados que buscaban hacer una intervención abriendo un instante en la imaginación a partir de recursos mínimos como podía ser una palabra o un acto. Patiño establece una similitud con el comercial televisivo pues los dos dependen de la brevedad y el impacto. Haciendo eco de la provocación duchampiana aclaró que “los mejores microteatros son los que pensamos y no realizamos.” Tenía sus antecedentes en las piezas escénicas de 30 a 60 segundos escritas por Samuel Becket y J. J. Gurrola.

⁹² Realizaron dos “fotoperformance”, acciones ejecutadas sólo para la cámara sin presencia de público. Uno de ellos fue *Shoes* y se llevó a cabo en la ambientación de Marcos Kurtycz *El laberinto* que se encontraba en la planta baja de la muestra. El otro fue *El urinario* donde el ejecutante Alejandro Deschamps toma papel sanitario de la ambientación del grupo Suma y con él atraviesa las obras de los otros grupos en exhibición, dejando un rastro de ese papel hasta su término por el edificio. En otro Alejandro Deschamps, Adolfo Patiño y Carla Rippey realizando la acción viva y fotoperformance *Ojos*, en el espacio de *Movi-Comix* de Zalathiel Vargas.

⁹³ *Batman* 289 (Volumen 1), julio de 1977.

televisores en cuyas pantallas aparecen grabados de José Guadalupe Posada. Otros gráficos mostraban fragmentos del poema *Avenida Juárez* de Efraín Huerta –inspiración del proyecto en general– y de *Cantares mexicanos*,⁹⁴ acerca de la caída de Tenochtitlan y Tlatelolco. El trabajo técnico de estas imágenes con transfer y collage fue realizado por Carla Rippey, a partir de imágenes encontradas e intervenidas.

[Imágenes 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12]

En el segundo módulo, detrás de la pirámide, un mueble con aspecto de retablo y vitrina comercial exhibía ofrendas a ídolos importantes para el colectivo como la Virgen de Guadalupe y Andy Warhol.⁹⁵ El nicho de Andy Warhol incluían una réplica reducida de la caja brillo, dos cajas de cigarrillos mexicanos Tigre, un par de tacones con lentes oscuros sobrepuestos, entre otras mercancías que rodeaban un retrato de Warhol con gafas de sol en un marco de conchas marinas, flanqueado por dos botellas de Seven Up y Coca-Cola resguardadas como reliquias en bóvedas de cristal sobre cintas de la bandera mexicana.

[Imagen 13]

El montaje devocional a la figura de Warhol respondía en gran medida a la identificación de Adolfo Patiño con su vida y obra, que incluso influyó en su temprana decisión de ser artista. Cuenta su hermano⁹⁶ que desde 1964, mientras cursaba la primaria veía revistas en las peluquerías donde le llamaba la atención “un personaje rarísimo de

⁹⁴ “Cantos mexicanos”, en Miguel León Portilla, *Visión de los vencidos* (Ciudad de México: UNAM, 1959).

⁹⁵ Esta combinación iconográfica posteriormente Rolando de la Rosa la fusionaría en “La Virgen Marilyn” en 1988 en el Museo de Arte Moderno como parte de la instalación *El real templo real*, que incluía tres altares a la Guadalupe-Monroe, el cristo-Infante y la Misa-Futbol. De la Rosa fue perseguido por la intolerancia religiosa, la exposición fue cerrada por presión de las manifestaciones ProVida y fue despedido su entonces director, Jorge Alberto Manrique.

⁹⁶ Entrevista con Armando Cristeto, 12 de octubre de 2019.

pelos blanco, lentes oscuros y con gente rodeada de lo más loca”⁹⁷ que resultaba ser Andy Warhol. En 1970 asistía asiduamente al cine de su colonia La Aragón, donde vio repetidas veces la película *Midnight Cowboy* [Perdidos en la noche] (John Schlesinger, 1969), donde un par de personajes foráneos en el Nueva York de finales de los sesenta, por azares de la trama llegan a una de las fiestas en The Factory que en un paneo rápido se deja ver la figura de Warhol. A partir de entonces Adolfo decidió que quería ser como Andy Warhol y se dedicó a rastrear toda pista o referencia sobre él en bibliotecas públicas, como también lo haría luego sobre Marcel Duchamp.

El retablo continúa con instalaciones basadas en fragmentos de maniqués. Un nicho contenía un racimo de manos salía de una lata de sardinas rotulada con la frase *Product of México*, en alusión a los brazos de los braceros y mano de obra mexicana en Estados Unidos. Luego, miembros de plástico aparecen como exvotos colgantes. En otro, dos televisores transmitían la programación al aire con marcos cubiertos de imágenes de la Guadalupe intervenidas por Rippey con la técnica del “despintado”, presente en su trabajo desde 1978 y que consistía en borrar parcialmente con thinner secciones de una imagen, generalmente de revistas de segunda mano, al modo del dé-coll/age de Wolf Vostell.

[Imágenes 14, 15 y 16]

Uno de esos nichos estaba dedicado a la patria ultrajada o “patria invertida” por la corrupción de los políticos, una propuesta de Terry Holiday que consistió en un maniquí incompleto y maltratado, restaurado por ella, maquillado y vestido con medias de noche y banda presidencia, en respuesta a la frase de Huerta: “Pues no hay piedad para la patria”.

⁹⁷ Entrevista a Adolfo Patiño por Álvaro Vázquez, op.cit.

El maniquí era una personificación de la patria y un alter ego de Terry Holiday, quien a su vez fue considerada como un alter ego de Adolfo Patiño.⁹⁸

[Imagen 17]

En distintos textos que acompañaron la obra en el catálogo y la ambientación, se anunciaba de diversas maneras la sensación de una “patria ultrajada” como sinónimo de “perdida”. Es el caso del poema *Avenida Juárez* (1956) de Efraín Huerta incluido en el catálogo, que comienza con las líneas: “Uno pierde los días, la fuerza y el amor a la patria” y luego continúa “las espinas de la patria perdida” y “el becerro de oro que todo lo ha comprado”. También en el referido poema *Cantares mexicanos* menciona: “Llorad amigos míos, tened entendido que con estos hechos hemos perdido la nación mexicana”. De esta forma, la obra mostraba varias formas de perder la patria por distintos tipos de invasiones y resaltaba los modos en que éstas son absorbidas. O sea, el proyecto plantea “lo ganado” en ese largo proceso de pérdidas de la patria que para 1979 ya les resultaba un hecho.

Se agregan al conjunto, collages que muestran a la Virgen de Guadalupe sobre un fondo de corcholatas y otras dos esculturas con maniqués, una que representa una sirena muerta por efecto de la contaminación de las playas por el turismo realizada por Terry Holiday, y otra que mostraba a “Wonder-woman mexicana, una mutilación humorística de la nación y escultopintura –referencia siqueiriana–” realizada por Alejandro Arango.⁹⁹ Este último recuerda a los maniqués pintados y diseñados por Arnaldo Coen para el Salón Independiente de 1969.

⁹⁸ Entrevista con Terry Holiday, mayo de 2019.

⁹⁹ Peyote y lo Compañía, “Artespectáculo. Tragodia 2. Documento del proyecto de Peyote y la Compañía en la Sección Anual de experimentación del Salón Nacional de Artes plásticas, INBA Auditorio Nacional, 17 de enero al 18 de marzo de 1979, con descripción de elementos del proyecto”, *Salón Nacional*, 75.

[Imágenes 18, 19, 20, 21]

A la derecha, en una esquina se encontraba un busto de una figura masculina joven con una cuchilla de afeitar de grandes proporciones cortando su cabeza. Esta escultura realizada por Sara Arango fue un homenaje a Enrique Guzmán, pintor y referente indispensable para el grupo que solía incluir reiteradamente en sus pinturas este objeto cortante. La presencia de este homenaje puede pensarse en relación con el escandaloso acto cometido por Guzmán unos meses antes al descolgar de la pared el cuadro monocromático de Beatriz Zamora premiado en el Primer Salón de Pintura del INBA el 19 de julio de 1978, día en que fue acompañado precisamente por sus cómplices de Peyote y la Compañía.¹⁰⁰ La reacción de Guzmán por entonces representaba la opinión de una escena que veía con desconcierto cómo, retomando a Ida Rodríguez: “el triunfo de las vanguardias de la década de los 50 neoyorquina es lo que el jurado encontró como lo más significativo en el México de 1978”.¹⁰¹ En ese sentido, el homenaje a Guzmán por Peyote y la Compañía afirmaba simbólicamente aquel acto como una crítica a los cánones pictóricos oficializados a finales de los 70 y representados por la pintura de Zamora.¹⁰²

[Imagen 22]

El otro muro frente a la pirámide incluyó una serie de dioramas con luz bajo el título “La huida del burócrata” que mostraba escenas de un personaje trajeado en posición de escapar de varios fondos o contextos como la escena de un juicio la revolución francesa o e un plato de sopa gigante. Las figuras eran muñecos de resina industrial encontrados

¹⁰⁰ Luego de los hechos se reunieron en la casa de Carla Rippey donde conversaron sobre lo sucedido. Existe una grabación de esa noche que hasta el momento está perdida, pero existe la transcripción de un fragmento en un texto de Olivier Debroise: Olivier Debroise, “Música para solitarios”, en *Enrique Guzmán (1952-1986)*, (México: INBA-SEP, 1987), 8.

¹⁰¹ Ida Rodríguez, “Tianguis o transformación”, en *Ida Rodríguez Prampolini. La crítica de arte en el siglo XX, op. cit.*, 486.

¹⁰² Este caso se ahonda en el subcapítulo 1.3.

por Rippey en mercados ambulantes, recontextualizados en dioramas con fondos de collages, contenidos en nichos de metal repujado, típicos de las artes populares.

[Imagen 23]

Se suman a este conjunto un proyector de diapositivas con imágenes prehispánicas en diálogo con otras, sobre “la penetración del extranjero”¹⁰³ y un audio ambiental que superponía el himno nacional mexicano con la banda sonora de *Star Wars. Episodio IV* y la icónica *Staying Alive* de Bee Gees de *Saturday night fever* (“Fiebre de sábado por la noche”), ambas películas estrenadas en México en diciembre de 1977 y julio de 1978 respectivamente. Por entonces, *Fiebre* estaba pasando rápidamente de ser una película taquillera y una banda sonora de moda para volverse en todo un fenómeno de la escena disco en la cultura popular urbana, que representaba para amplias clases sociales los anhelos de una idílica juventud exitosa y la aspiración a un modelo de vida y consumo norteamericano.¹⁰⁴ Ambas fueron en 1977 de las tres primeras películas con mayor recaudación en el mundo y en países latinoamericanos como México y Chile fueron las más vistas.

Las cuatro acciones que respondieron al nombre de “transformance”¹⁰⁵ se basaron en tres guiones escritos por Juan José Gurrola y uno por Carla Rippey. En uno de ellos,

¹⁰³ Armando Cristeto y Adolfo Patiño, “Peyote y la Compañía en la Sección Anual de Experimentación,” *La semana de Bellas Artes*, núm. 64 (enero de 1979): 4.

¹⁰⁴ Un referente para pensar en los efectos del fanatismo por la película y por la figura de John Travolta en diversos contextos de Latinoamérica es la película de Pablo Larraín, *Toni Manero* (2008). En ella se presenta un retrato de los desclasados habitantes de barrios urbanos marginales, a partir de la historia de un joven imitador de Travolta que persigue el éxito a través de un concurso televisivo de baile, mostrando cuán lejos se está dispuesto a llegar por acceder fugazmente al sueño americano.

¹⁰⁵ “Transformance”, no tiene una definición, pero sugiere una combinación de otros formatos escénicos y tipos de acciones: “una actuación múltiple de tres pisos, con y sin vestuarios especiales, con actuaciones pensadas, pero no ensayadas, otras improvisadas, invitando a la participación espontánea del público y aprovechando el espacio de la galería del Auditorio como escenario”. Si el happening es más festivo, el transformance es más mental, “volvemos transformance a la performance creando un mestizaje cultural”. Es decir, ponían a prueba cómo transformar el performance al ponerlo en función de la noción -nuevamente- de “mestizaje cultural”. Peyote y la compañía, “Artespectáculo. Tragodia 2. Documento”, *op. cit.* 80.

titulado *To Raquel with love: La libertad*, presentaron una declaración de amor a “Raquel” en un doble discurso dirigido a la crítica de arte Raquel Tibol y a la estrella estadounidense Raquel Welsh. Aparecieron en la acción el maniquí de la patria invertida y Terry Holiday con un vestido de seda portando el símbolo de la revolución socialista de la hoz y el martillo hecho de cartón, y en posición de rodillas y mirando al frente, como un clásico cartel soviético. En otro, titulado *Viaje de Gauguin a Tahití*, Holiday realizó un monólogo sobre Gauguin, su viaje a *Tahití*, el idilio seductor de la piel morena y el papel de la fantasía exótica en las vanguardias. Mientras, Cristeto y Rippey se enredaban en un telón tropical pintado por Holiday hasta encontrarse adentro y de vuelta.

[Imagen 24]

Con lo relatado hasta aquí es posible apreciar cómo la obra introdujo varios elementos y referencias de la cultura popular urbana y de consumo que ponían en crisis los valores asignados a lo alto y lo bajo, lo político y lo popular, a través de una serie de estrategias de las vanguardias y neovanguardias¹⁰⁶ locales e internacionales. Se evidencia también que su campo semántico es aquel donde se daba la hibridación cultural –o lo que ellos llamaron “mestizaje cultural”–; es decir, la indistinción entre lo que tradicionalmente se entendía por “lo popular mexicano” (como artes populares y folclore) y la cultura de consumo y de masas permeada por la cultura estadounidense. Había un interés por trabajar con aquellos materiales que podían colocar al frente estas contaminaciones entre lo comúnmente identificado como local –mexicano, popular– y lo importado –cultura de

¹⁰⁶ Partiré de la noción de neovanguardia elaborada por Andrea Giunta que la describe como un proceso de proliferación de vanguardias simultáneas a nivel global después de la posguerra incluyendo a América Latina en respuesta o contestación a las elaboraciones norteamericanas sobre esta categoría, especialmente de Hal Foster. Ver: Andrea Giunta, “Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina”, *Blanco sobre Blanco* 5, núm. 8 (2013): 9-20.

consumo y de masas—. Ciertas superposiciones de signos en la obra hacen patente esta intención: exvotos fabricados con maniqués, los nichos de metal repujado para contener collages de revistas, la analogía entre Superman y el sagrado corazón, la portada del comic de Batman basada en una pintura de Siqueiros, los grabados de José Guadalupe Posada en el televisor, la Virgen del Tepeyac sobre un fondo de corcholatas y la yuxtaposición en audio del himno nacional con las dos películas de mayor éxito comercial. Es visible también un cruce transhistórico que mezcla lo antiguo, lo moderno y lo contemporáneo en una experiencia de inmediatez y saturación.

Ahora bien, todos estos signos, no fueron principalmente fabricados por el grupo, sino que ya tenían una vida orgánica en las calles de la ciudad, pues era la urbe popular donde se daban esas combinaciones en un código híbrido. Por lo que la obra apunta constantemente hacia afuera del espacio del arte para proponer una elaboración propia dirigida al campo artístico que lo pone en crisis a partir de tentar sus límites.

En relación con el tipo de crisis que buscaban crear, Armando Cristeto apuntó:

Pretendemos crear un arte de grito, de crisis, del agobiamiento [sic.] de los sentidos, del kitsch, de lo comercial, de lo cursi, de lo absurdo y de lo ridículo. Queremos hacer un teatro en que jugamos a la subversión de la cultura imperialista por medio de sus propios elementos: tomando la presencia enlatada, estática y monolítica de esta cultura y disruptandola [sic.] por medio de la yuxtaposición de sus elementos.

Hablamos en este proyecto de la última invasión que actualmente sufrimos: la penetración de la cultura imperialista.¹⁰⁷

Rescato de este fragmento la manera en que se plantea una “subversión de la cultura imperialista por medio de sus propios elementos”. Por un lado, recuerda a la búsqueda de los grupos ligados al FMGTC –incluido GPP– en confrontación ideológica frente a la cultura de consumo.¹⁰⁸ Pero, por otro lado, introduce un enfoque nuevo: una desviación de la mirada crítica, que no ostenta una postura de demanda y denostación de la cultura imperialista, sino que pervierte lúdicamente sus códigos, como lo hace la propia cultura popular urbana, para rescatar esa estrategia como una forma de resistencia cultural. En ese sentido, participan del discurso común del momento, pero plantean una diferenciación en su forma de abordar el problema de la “penetración cultural”.

Este cambio de posición está de fondo en su idea del binomio *invasión/absorción* como un proceso cíclico y dialéctico donde al tiempo que el imperialismo afecta las culturas locales “nace una cultura híbrida en que los elementos de la cultura impuesta son incorporadas, adaptados como formas de subversión y supervivencia”.¹⁰⁹ De igual manera los neologismos “tragodia” y “artespectáculo” juegan a favor de esa misma dinámica cultural que se quería focalizar.

¹⁰⁷ Armando Cristeto, *La semana de Bellas Artes*, 4.

¹⁰⁸ “[Las obras]... recurren a signos de la propaganda y la información dominantes para subvertirlas. Esta apropiación evita la reducción a una situación política inmediata, a una lucha concreta por el poder, por lo que exige una participación mayor del espectador.” Ver Alberto Hajar, “El Frente: América en la mira”, *América en la mira*.

¹⁰⁹ Apuntes para la conceptualización de *Tragodia*. Archivo personal de Carla Rippey. Consultado el 19 de noviembre de 2019.

Ambos términos proceden del imaginario escénico de Alejandro Jodorowsky.¹¹⁰ “Artespectáculo” continúa la idea de Jodorowsky de que “todas las manifestaciones artísticas son fragmentos de la única verdadera manifestación pánica: la Fiesta-espectáculo.”¹¹¹ Por su parte, la palabra “Tragodia” proviene del mundo pánico de Jodorowsky.¹¹² Como forma antigua de la palabra tragedia,¹¹³ traía al frente el ritual mediante el que un coro bailaba alrededor de un altar donde se sacrificaba a un macho cabrío. Además, los artistas refirieron en el programa de mano,¹¹⁴ les interesaba la relación trágica entre el hombre y sus dioses, la vida y la muerte y el juego fonético en español que remitía a tragar. Su insistencia en la deglución y el ritual alrededor de un altar cobran sentido en el planteamiento y la ejecución de la obra en cuanto a la distribución de todos los elementos dispuestos alrededor de la pirámide sacrificial.

Ambas concepciones –“artspectáculo” y “tragodia”– implican una experiencia cíclica, simultánea y ritual del tiempo. En ese sentido podríamos pensar que lo que está al centro del altar piramidal de Peyote es el imperialismo y colonialismo cultural, desde la conquista hasta el 2 de octubre de 1968, junto al estreno de Batman el mismo año y la visita del papa Juan Pablo II en 1979; y el coro probablemente es la cultura popular mexicana anunciando –tal como ellos mismos lo afirmaron– “Vamos a tragarnos al

¹¹⁰ A mediados de los años sesenta, Adolfo vio en el programa televisivo *Orfeón a go-go* las acciones de Alejandro Jodorowsky que combinaban música, danza, elementos plásticos, actuación y actos frenéticos como romper un piano en vivo. Luego se involucró con su hermano como fotógrafo voluntario en Estudios Churubusco durante la grabación de *Fando y Lis* (1968) donde conoce a Jodorowsky y a Diana Mariscal.

¹¹¹ Alejandro Jodorowsky, *Teatro pánico* (Ciudad de México: Era, 1965), 13.

¹¹² Alejandro Jodorowsky, “El mirón convertido. Tragedia pánica”. *Ibid.*, 53-70.

¹¹³ “Una tragedia es una obra teatral que representa conflictos, sufrimiento, dolor y pena. La palabra ‘tragedia’ viene del griego τραγωδία (*tragodia*) compuesta por τραγός (*tragos*= chivo) y αοιδός (*oide*= oda, canción) o sea, ‘canción del chivo’. Los griegos hacían fiestas dedicadas A Dionisio. En esas fiestas se sacrificaba un chivo. “Tragedia” era un himno religioso que se cantaba cuando el chivo era degollado públicamente”. Fuente: Diccionario etimológico castellano en línea, “tragedia”, <https://etimologias.dechile.net/?tragedia>, 18 de enero de 2025.

¹¹⁴ *Salón Nacional de Artes plásticas. Sección anual de experimentación* (México D.F: SEP/INBA, 1979). Programa de mano.

macho cabrío.”¹¹⁵ Este enfoque responde a una experiencia particular a través del consumo, que obedecía en gran medida a la subjetividad de los miembros del Grupo, y en especial de Adolfo Patiño.¹¹⁶

Acerca de este contexto Cristeto puntualizó en una publicación paralela al Salón:

Nosotros Peyote y la Compañía, crecimos saturados con el medio ambiente de México Distrito Federal, un medio compuesto capa sobre capa de fenómenos culturales –la Virgen de Guadalupe sobre Quetzalcóatl, los hot dog y las hamburguesas sobre nuestras tortas y tacos, Elvis Presley sobre Chava Flores, la Coca-Cola sobre las aguas frescas, el rocanrolero sobre nuestros nacos y así sucesivamente–.¹¹⁷

La relación que ellos establecieron con esa dinámica cultural definida como “la absorción por la invasión colonialista en nuestras mentes, cuerpos, historias, sociedades”¹¹⁸ fue, según ha comentado Carla Rippey, una manera de comprender lo que posteriormente en el campo del arte se enunció como apropiación, por un lado y como hibridación cultural, por otra. Sobre esto Rippey afirmó que, a pesar de contar con formación académica en artes, su forma de producir fue pionera de procedimientos que luego se conocería bajo el término de “apropiación”, pero que ella llamaba “absorción”. En sus palabras: “En los artistas de los ochenta hubo un cambio de clase social. Nosotros, Peyote, éramos el único grupo que no provenía de universidades. Germán Venegas, Adolfo, Armando, Enrique Guzmán, venían de otro tipo de trasfondo, de barrios y raíces

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Esto se ahonda en el capítulo 2.2.

¹¹⁷ Armando Cristeto, *La semana de Bellas Artes*, op. cit. 4.

¹¹⁸ Entrevista con Carla Rippey, 2 de agosto de 2019.

populares”.¹¹⁹ En su caso, desde mediados de los setenta, ella empleaba el término “absorción” para hablar de su trabajo con la superposición de imágenes en collages y fotografías en distintos formatos. Sin embargo, recuerda que nadie reparó en ello hasta que, una vez avanzada la década de los ochenta se supo que en Nueva York artistas como Julian Schnabel o David Salle hacían lo mismo y que eso se llamaba “apropiación”.¹²⁰ Mientras, en México en 1979 Peyote y la Compañía hablaba de invasión/absorción. Tampoco circulaba aún la proposición de Néstor García Canclini de “culturas híbridas”.¹²¹

Esta lógica de “absorción” también operaba cuando el grupo retomaba ciertas tradiciones vanguardistas. Por ejemplo, recuperaron la noción de experimentación de David Alfaro Siqueiros, pero no de la estrategia formal del muralismo —el formato y las técnicas—, sino de sus metodologías de trabajo colectivo con las tecnologías de cada época.¹²² Dicha filiación plantea una continuidad del grupo con la experimentación vanguardista en términos tecnológicos, que introduce un nuevo tipo de objeto artístico bajo otra concepción del tiempo y los materiales de su contexto. Entonces las obras ya no siguen una lógica de progresión técnica y superación histórica; sino una de renovación¹²³

¹¹⁹ Entrevista a Carla Rippey, 19 de noviembre de 2019.

¹²⁰ Los procedimientos que describe Rippey podrían pensarse en paralelo a la teorización de Douglas Crimp en Estados Unidos a finales de los setenta sobre el uso de la fotografía e imágenes encontradas en el contexto posmoderno. Ver: “Pictures”, *October* 8 (1979): 75-88 y “The Photographic Activity of Posmodernism”, *October* 15 (1980): 91-101.

¹²¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (México: Grijalbo, 1990).

¹²² “y por fin, sentimos la influencia de la tradición de los artistas nacionalistas, no en la forma (o sea el muralismo), pero sí, en la orientación teórica expresada en el proyecto de manifiesto escrito por David Alfaro Siqueiros en 1934 “Hacia la transformación de las Artes plásticas”. Vale la pena citar el fragmento siqueiriano recogido por Peyote: “Vamos a trabajar colectivamente, coordinando nuestras respectivas capacidades y experiencias individuales, dentro de la disciplina del equipo técnico... Vamos a usar todas las herramientas y materiales mecánicos modernos susceptibles de ser empleados en la producción plástica... Vamos a construir un arte poligráfico que resuma en una unidad todos los maravillosos elementos plásticos y gráficos modernos, capaces de crear un engranaje de mayor potencialidad y riqueza expresiva... Vamos a practicar formas vivas dialécticas de organización o composición de nuestras obras”. Fuente: Peyote y la Compañía, *Salón Nacional*, op. cit.

¹²³ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad* (Madrid: Tecnos, 1991), 268.

y revisión del pasado “sin ingenuidad”¹²⁴ como ha sido propuesto por varios pensadores del posmodernismo a nivel internacional.¹²⁵ A través de *Tragodia* podemos ver el surgimiento del deseo posmoderno de visitar el pasado, un deseo que comparado con momentos anteriores desde la década de los 50, resulta si no inédita, sí ejemplar.

¿Cuál era la relación entre la experiencia temporal e histórica y la experimentación artística en este caso? Si bien la noción de posmodernidad no está presente en el léxico de Peyote y está prácticamente ausente de los debates mexicanos para 1979, se puede ver en la obra y en los discursos del grupo, que está en juego una concepción cíclica y simultánea del tiempo, donde ya no plantean una ruptura con la tradición con miras a un futuro promisorio —como lo hacía al arte moderno—, sino la reelaboración de elementos de la tradición junto a ámbitos extrartísticos de la cultura popular urbana y de masas que desjerarquizaban los valores culturales. Esta operación dialoga con la descripción que hizo Andreas Huyssen del arte posmoderno los años setenta, sobre cómo la experiencia temporal “asíncrona” que lo caracterizaba, implicó trabajar con “las ruinas del edificio modernista”, tanto como con motivos premodernos, no modernos y de la cultura de masas contemporánea.¹²⁶

Algo que caracterizó el discurso de Adolfo Patiño a lo largo de su carrera, fue la insistencia en hacer explícitas sus fuentes. En parte puede leerse como el afán de quien no tiene credenciales de procedencia (académicas y de clase), pero además se puede encontrar siempre una preocupación por recuperar y hacer propias (apropiarse) ciertas tradiciones del arte y la cultura. Con relación a *Tragodia* apuntó: “Peyote y la Compañía

¹²⁴ Umberto Eco, *Apostillas a “El nombre de la rosa”* (Barcelona: Lumen, 1984), 74.

¹²⁵ Este asunto se ahondará en el subcapítulo 1.3.

¹²⁶ Andreas Huyssen, *op. cit.*, 338.

tiene una enorme finalidad: mostrar elementos invasivos mediante una combinación del expresionismo, del dadá, del surrealismo y del pop.”¹²⁷

Estas referencias se suman, como hemos visto, a la recuperación de Alejandro Jodorowsky y Juan José Gurrola, dos artistas claves de la experimentación plástica, cinematográfica y teatral de la década de los sesenta. Ambos fueron artistas que desbordaron las delimitaciones disciplinares, trabajaron con la cultura de masas y de consumo como recursos críticos. Ambos representan una especie de tiempo mítico del grupo situado en la experimentación antes de 1968.¹²⁸ Su alusión a dichos referentes era una excepción en su contexto, por lo que podría pensarse que trazan otro relato posible del arte experimental de la década, desmarcado de la relatoría de los Grupos y en confrontación con el “buen gusto” promovido por las instituciones estatales a través de la pintura abstracta, que era el tipo de arte que también cuestionaron en su momento Gurrola y Jodorowsky.

La manera en que la referencia a Andy Warhol aparece dentro de la obra también deja ver que en su caso la cita superaba el homenaje. El retrato de Warhol con lentes de oscuros, enmarcado en un cuadro de conchas sumamente kitsch, souvenir probable de unas vacaciones defechas en Acapulco encontrado en La Lagunilla, evidencia que la apelación a esta figura y al arte pop se realizaba desde otro lugar y tiempo contenido en los objetos de consumo cotidianos. Es decir, reintroduce el pop como un consumible. Lo objetualiza, lo vuelve portátil y doméstico dentro de un altar, ya no como una imagen de adoración sino como un insumo que se ha integrado a la vida diaria y que tiene un nuevo uso. Este gesto es similar al realizado por Gurrola con la sopa Campbell's de Warhol al

¹²⁷ Adolfo Patiño, *La semana de Bellas Artes*, 4.

¹²⁸ Su significación en la tradición experimental se evidencia en Rita Eder, *Genealogías*, op. cit.

mostrar una imagen donde el contenido de la sopa se vierte sobre unos chiles poblanos servidos en un plato, como parte del proyecto del *Dom Art*. La diferencia es que, en Peyote, la propia figura de Warhol se vuelve producto.¹²⁹ Este también fue un procedimiento común en el trabajo de No-Grupo y Melquiades Herrera, como se verá posteriormente.

¿Qué produce la introducción de este tipo de objetos al campo del arte en el contexto mexicano en diálogo con otros desplazamientos globales relacionados a las neovanguardias (arte conceptual, neodada y arte pop)?

Esta pregunta difícilmente tiene cabida en un relato de la experimentación artística que toma el 68 como tiempo mítico, que articula la experimentación a la ideología. Esa fue la periodización que compartió García Canclini en su texto introductorio del catálogo del Salón, tomando como referencia un número de la *Revista de la Universidad de México* de 1976 donde autores como Jaime Labastida, Carlos Solórzano, Armando Lazo y Antonio Rodríguez¹³⁰ al realizar un balance del arte de la década, marcan 1968 como el comienzo de otra etapa de la cultura. Sin embargo, a partir de trabajos como *Artespectáculo. Tragodia II* resulta inevitable reparar en que para 1979 coexisten, al menos, dos temporalidades de la experimentación.

Ciertamente, la más generalizada gira entorno a 1968. Pero, simultáneamente está presente la resonancia de la escena artística pre 68, de 1952 a 1967.¹³¹ Esta periodización ensancha la posibilidad de encontrar conexiones entre la nueva vanguardia de finales de

¹²⁹ Lo mismo ocurrió luego con otros “homenajes” realizados por Patiño a Duchamp, Joseph Beuys o al propio Warhol. En la exposición *Animismos* en el Museo Carrillo Gil en 1992, se pudieron ver varios objetos de ese tipo como elogios humorísticos a Duchamp a partir de objetos comunes de entornos mexicanos. Ver: *Animismos*, video catálogo, Fondo documental, Museo de Arte Carrillo Gil. 1992.

¹³⁰ Antonio Rodríguez, “Diez años de artes plásticas en México”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 12 (agosto de 1976), 15-28.

¹³¹ Tal como ya se ha ahondado en: Rita Eder, *Genealogías*, op. cit.

los 70 con aquella temprana pre 68 y ayuda a tender otras líneas de tiempo e historias del arte donde No-Grupo y Peyote, y su excepcionalidad en la década de los setenta, cobran sentido en relación con esas estrategias previas, en combinación con los referentes de otro tiempo de la cultura, fuera del tiempo del arte, que es el de la cultura popular urbana.

Siguiendo esta ruta de análisis, surge la pregunta acerca de la relación que establece la noción de experimentación que está operando en 1979 con aquellas de las vanguardias. Es decir, ¿qué tan modernos y vanguardistas siguen siendo los artistas experimentales de 1979? Al respecto, no sería difícil identificar su manera de entenderse como una superposición de temporalidades donde cabría pensar un posmodernismo mexicano, como una cara del modernismo –como ha propuesto Matei Calinescu para el contexto internacional– donde sobreviven rasgos del modernismo, aunque de modo residual, como son “la oposición al principio de autoridad, su cuestionamiento a la unidad y su valoración de la parte contra el todo, y donde el código popular que utiliza hace que se parezca mucho al kitsch”.¹³²

Es importante entender aquí el kitsch como aquellos productos marginales de la revolución industrial donde se muestra la falla del diseño y se subvierten y recombinan los patrones estéticos del consumo planificado. En ese sentido, el empleo del kitsch siempre busca atraer la irregularidad sobreabundante de una cultura material relegada por las élites consumistas que también históricamente son los consumidores del arte. En ese sentido, la asociación del kitsch con el mal gusto funcionaba como provocación al presentar obras con estos materiales en espacios institucionales, como ocurrió con la presentación de *Tragodia*.

¹³² Matei Calinescu, *op. cit.*, 301.

En relación con estos aspectos, García Canclini esbozó un balance del momento acerca de qué características mostraba la nueva experimentación respecto a las vanguardias anteriores. Para el autor, esos artistas habían descubierto que la transformación experimental no debía afectar sólo a las obras sino al sistema social de producción artística:

Extenuadas de las vanguardias que vivían sustituyendo un estilo por otro, hoy se trata de cuestionar la organización productiva del arte, las instituciones que las manejan, las estrategias simbólicas de las clases dominantes. Las modificaciones formales de las obras son verdaderas rupturas cuando expresan un cambio radical en las relaciones entre artistas, obras, intermediarios, y públicos, y de todos ellos con la historia social. Crear un nuevo arte requiere, tanto como un conjunto de imágenes nunca vistas, otra manera de producirlas, comunicarlas y comprenderlas: generar un nuevo modo de relación entre los hombres.¹³³

Esta manera de entender la experimentación en un momento post-vanguardista permeó a una parte de la producción artística de la época entre los que podemos contar a Peyote y la Compañía, No-Grupo y Grupo Março. Para los tres casos no bastaba, como expresa Canclini, con “un conjunto de imágenes nunca vistas”, sino de alterar las formas de producción, distribución y consumo de las obras. El caso de *Tragodia* no es tan ejemplar de esta proposición, como lo fue el trabajo de Fotógrafos Independientes. Sin embargo, es

¹³³ García Canclini, *¿A dónde va el arte mexicano?*, op. cit. 7.

posible adivinar en esa obra estrategias que buscaron provocar la interacción del público a través de los distintos tipos de acciones que realizaron en la Galería del Auditorio y el reconocimiento o identificación de amplios sectores sociales con los objetos e imágenes cotidianas que presentaron.

Recapitulación

Esta revisión permite pensar que *Artespectáculo. Tragodia II*, Peyote y la Compañía propuso un proyecto cultural alternativo al proyecto político de los grupos, representado aquí por 1929: *Proceso de Grupo Proceso Pentágono*. Lo cual implicó entre ambas obras, una concepción contrastada del tiempo y de los objetos en el arte, así como de la experimentación artística; una ligada a la cultura política y otra a la cultura popular urbana y la apropiación de varias tradiciones vanguardistas. Ambas posturas estaban ofreciendo alternativas para un momento de crisis y transición en la cultura mexicana. Por ello es significativo que ambos proyectos señalan fallas del estado mexicano: Peyote a la cultura nacional, por ejemplo, bajo la figura de la “patria invertida” y Pentágono, a la política criminal estatal que conducía a cierta urgencia por emplear otro tipo de representaciones artísticas. Ambos plantearon un cuestionamiento de los medios artísticos promovidos por la cultura estatal a través de la ambientación con objetos.

Ambos también estaban abordando el problema del tiempo del arte para resituar su función social y su relación con la historia. Pero mientras Pentágono reiteró un tiempo donde conviven el tiempo lineal de la cronología política con el tiempo cíclico reiterado en el título de la obra, como una especie de tragedia política sincronizada con el país y el continente; en Peyote el tiempo es cabalmente simultáneo –varios tiempos en un presente–

y la sincronía que se establece no es con el tiempo de los acontecimientos políticos sino con el tiempo de la cultura popular urbana y de masas, con el tiempo del consumo cultural de las clases populares; que es decir con el tiempo que marca la vida cotidiana de esos grupos sociales a través del consumo y los usos –la absorción– y la transformación de lo que diariamente se consume.

En relación con esto hay algo interesante en el empleo de objetos cotidianos por un grupo y otro, en función de la idea de experimentación. Pentágono plantea que “La línea de investigación se ha delimitado por el lado de los problemas del discurso visual con objetos cotidianos”.¹³⁴ Esto se vincula a su vez con su idea de que *1929: Proceso* no era una obra de arte sino parte de un proceso de investigación que justifican con la “cronología de convergencias” comentada al inicio. Es decir, los objetos se encuentran en función de la cronología política-artística que es el soporte discursivo de su trabajo. Por lo que obedecen a un guion escénico que ilustra una narración, tal como se evidencia en la secuencia del recorrido a través de cuartos separados por muros, como escenas de una historieta.

En cambio, en *Peyote y la Compañía*, el montaje pone a prueba los objetos como objetos y como signos reconocibles que remiten a un código particular que es la cultura popular urbana coexistiendo con referentes de las vanguardias a la historia del arte – Warhol, Posada, Siqueiros, Gauguin, Van Gogh–. El modo en que funciona su convergencia puede pensarse como la propuesta de un nuevo modelo cultural que absorbe productivamente la cultura popular urbana y sus mecanismos creativos de transformarse con códigos apropiados y con ello reconfigurar activamente aquello que se entiende como

¹³⁴ Grupo Proceso Pentágono, *Salón Nacional*, op. cit., 209.

“cultura” y que evidencia su mutabilidad, en un momento de transición antes del proceso de globalización cultural que se comenzará a experimentar a finales de los años 80.

En síntesis, se trata de dos modelos de experimentación artística cuyas distinciones se pueden observar a través de su concepción del tiempo, el tipo de cuestionamientos que realizan a la cultura oficial y el uso de los objetos cotidianos en sus obras. En cuanto al tiempo, además de la lógica lineal y cíclica que involucran, se observan claramente dos tipos de vuelta al pasado: en Pentágono el regreso a la cronología política y en Peyote, la recuperación de la tradición experimental mexicana y de ciertas vanguardias internacionales. Esta diferenciación afectó su concepción de la obra de arte: en Pentágono centrada en la idea de investigación donde los objetos dependen de una narración; en Peyote la apuesta por transformar formal, plástica, objetual y materialmente la práctica artística –contra la pintura– en función de códigos y estrategias de la cultura popular urbana, para tentar los límites del arte y la cultura.

¿A qué estado del arte respondió la obra de Peyote y la Compañía? La ruta seguida hasta aquí evidencia que realizaron una contestación a varios estados vigentes del arte a finales de la década: Por un lado, al arte oficializado de la pintura abstracta a través de la institucionalización de la generación de la Ruptura. Por otro, a la pintura misma como el medio artístico privilegiado por las jerarquías vigentes del campo cultural y ligado al nacionalismo estatal; y adicionalmente, a su propia generación de Los Grupos que habían optado por el camino de un marxismo ortodoxo y cuya relación con la experimentación ya estaba mostrando señales de agotamiento. Adolfo Patiño y Rogelio Villareal –como

también ocurrió con miembros de No-Grupo y Março– solían afirmar irónicamente pertenecer al partido marxista pero el del comediante televisivo Groucho Marx.¹³⁵

Al revisar cierta trayectoria del uso de la noción de experimentación en 1979 salta a la vista cómo fue empleada para denominar prácticas que no se adecuaban a ninguno de los términos vigentes en el vocabulario del arte; para nombrar aquello que está más allá de la especificidad de los medios, los estilos, los movimientos de vanguardia y las periodizaciones hegemónicas sobre el arte; como sinónimo de arte efímero, procesual, inacabado y del trabajo investigativo como eje del trabajo artístico en lugar de la producción de objetos para el mercado. También se usó para aquello que está demasiado cerca en el tiempo como para ser asentado críticamente y como alternativa a otros términos importados en circulación como conceptualismos, arte conceptual, happening, performance. Pero sobre todo me ha interesado reparar en cómo en esa noción de “experimentación” se tejió una manera distinta de concebir el tiempo, la relación del arte contemporáneo con su historia y la integración de objetos, materiales y discursos de lo popular urbano y lo masivo al campo del arte.

Estas transformaciones e implementación del léxico sobre experimentación, sólo es posible comprenderlas en el marco de la crisis de las nociones de vanguardia y modernidad. A lo cual se dedicarán los siguientes dos subcapítulos.

¹³⁵ La misma anécdota fue mencionada en: Entrevista con Armando Cristeto, 2 de julio de 2020 y Entrevista con Magali Lara, 3 de diciembre de 2021.

1.2. Un cartel anuncia ¡*La vanguardia salvaje!* ¿Qué (no) es la vanguardia? (1980).

Introducción al subcapítulo

¡*Vanguardia salvaje!* Así se presentó el No-Grupo en un cartel que anunciaba la realización de uno de sus Montajes de momentos plásticos en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México en 1980. La acción formó parte de las actividades del seminario *Los Caminos de la Vanguardia*¹³⁶ cuyo programa parecía buscar un “ajuste de cuentas” con la vanguardia a partir de repensar su utilidad para nombrar prácticas contemporáneas. Una de las mesas de discusión corrió bajo el título de ¿*Qué (no) es la vanguardia?* Si nos detenemos en esta pregunta y en la discusión allí sostenida, es posible aventurar que el enunciado “Vanguardia salvaje” fue una probable contestación a dicha interrogante. Pero ¿A qué hace referencia la “vanguardia salvaje”? y ¿por qué plantear una pregunta acerca de lo que *no* es la vanguardia, o por la no-vanguardia?

[Imagen 25]

A continuación, abordaré estas preguntas a partir de indagar en cómo operó la noción de “vanguardia” en el seminario del MAM como un índice del estado del debate en el umbral entre la década de los años 70 y 80. A través de él, se podrán identificar las disputas existentes en torno a la vanguardia en el campo del arte local e internacional, permeadas por desplazamientos más amplios y por otros ámbitos de la vida social como la cultura popular urbana. Comenzaré por el cartel gráfico del No-Grupo por considerarlo ejemplar del comportamiento de dichos cambios.

¹³⁶ El seminario *Los caminos de la vanguardia* tuvo lugar los días, 4, 6, 11, 13, 18, 25, 27 de diciembre de 1980. El seminario estuvo formado por conferencias, mesas redondas y performances. Entre las conferencias destacan “El concepto de vanguardia” de Teresa del Conde y “Post- Modernismo (Performance, videoarte y arte conceptual)” de Juan Acha. Adicionalmente se realizaron tres mesas redondas: “Los grupos y la vanguardia”, “Los grupos en la vanguardia”, “Las prácticas de la vanguardia ayer y yo”. Las acciones estuvieron a cargo de No-Grupo, Peyote y la Compañía y Marcos Kurtycz. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.

El cartel en cuestión, de 181 por 81 cm fue realizado en taller Regina 17 ubicado en el Centro Histórico de la capital, donde se producían cotidianamente los anuncios de las peleas de lucha libre. Fue impreso con el método tradicional de monotypos y clichés¹³⁷ sobre papel revolución y se pegaron con engrudo por las calles, como suelen circular los carteles de este tipo. De modo que, desde su inmediata percepción visual, el transeúnte urbano ve un cartel de estas características de diseño y formato y concluye que es de lucha libre. Justamente esa determinación del efecto visual fue decisiva para la elección del No-Grupo, por “la morfología gráfica muy particular y distintiva de ese deporte tan popular, que ningún artista había utilizado antes de esa manera ya que ese deporte era ‘de pobres’”.¹³⁸ De la mano de esta idea, Carlos Monsiváis describió la lucha libre como: “ese triunfo deportivo que era el gran recurso de los niños sin recurso.”¹³⁹

La imagen del cartel muestra un gráfico de El Santo “El enmascarado de plata” – reconocible por sus distintivas máscara y pose de lucha– que porta en su cinturón el nombre No-Grupo. De entre todos los luchadores, escribió Monsiváis “El Santo es un rito de la pobreza” y era “la mezcla exacta de tragedia clásica, circo, deporte olímpico, comedia, teatro de variedad y catarsis laboral.”¹⁴⁰ Lo interesante de la figura de El Santo como un superhéroe de las bases sociales del país, era que su fama no provenía exclusivamente de espectáculos presenciales. Por el contrario, se debía a la construcción mítica de su figura a través de los medios masivos (prensa, comics, televisión, cine) que también moldeó el consumo desorbitado de mercancías con su imagen donde los juguetes

¹³⁷ Placas de madera o metal grabadas con relieves de reproducciones de imágenes basadas en fotografías de distintos ídolos de la lucha libre. Las placas servían para ensamblar los diseños de cada cartel siempre disímiles entre sí por el trabajo de collage. Los clichés han estado siempre relacionados a las técnicas de gráfica popular.

¹³⁸ Maris Bustamante en entrevista personal el 12 de noviembre de 2019.

¹³⁹ Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos* (México: Era, 2013), 123.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 125.

de luchadores de plástico inspirados en su pose son ejemplares. El Santo en la década de los 50 ya no era únicamente un superhéroe popular emergido de los barrios bajos de la ciudad, sino que se había convertido en una figura de culto. Un momento que cifró este fenómeno fue la aparición del protagonista de *La Jetée* (1962) del cineasta experimental francés Chris Marker, con una camiseta de El Santo. ¿Cómo llega la imagen de El Santo al cine de vanguardia francés en 1962? Más allá de la seductora pesquisa que aclararía el recorrido de esa imagen, su aparecer da cuenta no sólo de la probable afición del director por el cine de ciencia ficción de bajo costo donde El Santo era una estrella, sino de una manera particular en que lo popular, lo pop y la vanguardia se entretejieron con el estallido de los valores modernos entre alta y baja cultura, la tradición y lo nuevo, la identidad y la otredad.

El cartel del No-Grupo reiteraba esa trama. Salvando las diferencias de contexto y disciplinas, reaparece una imagen donde la convivencia de códigos contrapuestos en un pensamiento moderno (alta cultura y cultura popular) descoloca ciertos valores que sustentan el arte como campo restringido. Esta idea gana sentido en el resto de los elementos del cartel. A un lado de la gráfica de El Santo, los nombres los artistas son presentados como luchadores, no de la guerrilla o las luchas sociales, sino del ring. Cada uno cuenta con un irónico epíteto que combina el lenguaje de la lucha libre con el del arte: Alfredo Núñez, “El artista desalmado”, Melquiades Herrera, “El carnicero de la forma”, Rubén Valencia “El destripador de la crítica” y Maris Bustamante como “La aplastadora de academias. El artista, la forma, la crítica y las academias, son aquí objeto del sadismo de temerarios luchadores: el desalmado, el carnicero, el destripador y la aplastadora: todas actitudes que el público desea ver en los despiadados contendientes. ¡Mátalo! ¡Acáballo! Destrózalo!, suele gritar la multitud. Adicionalmente, el enunciado “¡Vanguardia salvaje!

sintoniza con frases similares pronunciadas en otras ediciones gráficas de la época: ¡La lucha imposible!, ¡La revancha esperada! ¡la pelea eterna! De esta manera, el campo del arte aparece como un espectáculo dramático donde, como en la lucha, se presenta una farsa que todos saben que es farsa sin que ello interfiera en su legitimación.

La lucha libre comparte con la vanguardia mexicana y con las artes populares el período de su origen, según se ha propuesto.¹⁴¹ Fue en 1921 cuando por primera vez un acto de lucha libre pasó de espacios marginales en la ciudad a ser presentado como espectáculo en un teatro de moda.¹⁴² En paralelo, sale a la luz el manifiesto estridentista *Actual No.1*. También 1921 fue el año clave para la concepción de “artes populares” mexicanas –como la otra cara de la vanguardia en sus albores–¹⁴³ a partir de la *Exposición de Artes Populares* realizada en Ciudad de México con motivo de las celebraciones por el Centenario de la Independencia. Resulta revelador este momento porque al tiempo que se formaba una concepción de vanguardia estrechamente ligada a las artes populares desde arriba (el estado, sus instituciones y élites intelectuales), también estaba conformándose un tipo de cultura desde los bajos fondos de la ciudad que por entonces era impensable como “cultura”, tampoco como “cultura popular” según los vocabularios vigentes. Pero casi sesenta años después nadie la pondría en duda como una de las manifestaciones más significativas de la cultura popular urbana en México.

¹⁴¹ 1921 fue sugerido por Francisco Reyes Palma como “el año cero de la vanguardia” en México a partir de varios encuentros entre artistas e intelectuales, la circulación de ciertas revistas y publicaciones de avanzada y transformaciones a nivel institucional. Ver: Francisco Reyes Palma, “Vanguardia: Año Cero”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, ed. Olivier Debrouse (México: Museo Nacional de Arte, 1992), 43-51.

¹⁴² Damián Flores, “Los primeros encuentros de lucha libre”, *Luna cornea*, núm. 27 (2010), 290.

¹⁴³ Víctor Manuel González, “La Exposición de Arte Popular o del surgimiento de la vanguardia, México 1921”, *Historias*, núm. 90 (2017), 59-80.

Es posible encontrar esta memoria sintetizada en el cartel, al hacer converger en una misma imagen códigos de la vanguardia artística y de la lucha libre, entendida como un tipo de cultura popular ya no imaginada y concebida desde las instituciones del arte, sino desde abajo transitando de las capas más bajas de la sociedad urbana al consumo de masas.

Para 1980, el interés por la estética de este espectáculo popular era compartido por varios artistas¹⁴⁴ como se comprueba el mismo año en la primera exposición fotográfica de Lourdes Grobet titulada *Lucha libre* en el Centro Proceso Pentágono. Pero la apropiación de su lenguaje para hacer referencia a asuntos del campo artístico (la vanguardia, la crítica de arte, las academias, la figura del artista) sí fue distintivo del cartel de No-Grupo.

Se trató, por un lado, de un juego lingüístico para parodiar los códigos del arte desde el habla popular. Pero su provocación es sintomática de inquietudes más amplias en el campo artístico en diálogo con desplazamientos globales (debates sobre postmodernismo y postvanguardias). A nivel local nos habla de un momento de transición en varios sentidos que se pueden concentrar en una crisis del entendimiento del tiempo en el arte y la cultura (experiencia del tiempo, relación con la historia del arte, ubicación en su narrativa) y de los vocabularios vigentes para pensar y relatar las prácticas de entonces. Para ahondar en esta hipótesis, propongo explorar los debates entorno a estas dos cuestiones que quedaron registrados en el seminario del MAM.

¹⁴⁴ El catálogo de la exposición *Chicles, chocolates y cacahuates* de Felipe Ehrenberg, llevada a cabo en la Galería José María Velasco de Peralvillo en 1973, muestra cómo el artista realizó ejercicios gráficos experimentales con recortes de prensa sobre El Santo. *Felipe Ehrenberg* (México: SEP, INBA, 1973).

En busca de la no vanguardia

El seminario especializado *Los caminos de la vanguardia* fue coordinado por la entonces directora de la revista *Artes Visuales*, Carla Stellweg y conceptualizado por Maris Bustamante, artista no-objetual y miembro del No-Grupo. Se promovía así, desde el Museo de Arte Moderno como la institución oficialmente abanderada, desde su fundación en 1964, para la legitimación de un arte a tono con el proyecto modernizador del estado mexicano;¹⁴⁵ desde *Artes Visuales* como una publicación de relevancia internacional dedicada a la circulación de los debates más actuales sobre la vanguardia y la neovanguardia latinoamericana; y Maris Bustamante, una artista particularmente abocada a la labor de autonarración de su generación. La preocupación en juego parecía ser una crisis del lenguaje entorno al arte, una falta de formas satisfactorias para pensar y nombrar las prácticas, en un marco de incertidumbre sobre cómo entender el lugar del arte a diversas escalas (locales, regionales, internacionales).

Un marco más amplio de esta situación cabe situarlo en la crisis de la idea de modernidad y vanguardia. Reflexión que en México inició al menos desde inicios de los sesenta en escritos de Octavio Paz¹⁴⁶ pero que habían transcurrido lentamente durante los setenta. En el seminario del MAM convergieron un balance de debates de la década

¹⁴⁵ Es interesante que, en las fuentes consultadas, no es evidente la vocación del museo con relación a la noción de vanguardia, evitando la mención directa de ese término por valores que normalmente se asocian a esta concepción: como la innovación, arte de avanzada, rupturas con la tradición. El léxico de sus dos primeras décadas gira en torno a la idea de modernidad que tenía la ventaja de no anclar la orientación del museo a la representación exclusiva de la vanguardia mexicana o de los movimientos vanguardistas de la primera mitad del siglo XX. Hasta dónde logré indagar, antes de 1980, el museo no había encabezado un debate crítico sobre la vanguardia. Es realmente significativo que ocurra hasta esta fecha, en el momento de transición hacia los debates sobre posmodernidad en el campo del arte mexicano.

¹⁴⁶ Octavio Paz, "Presentación de Pedro Coronel," *Revista de la Universidad de México* 15, núm. 10 (junio de 1961): 21-23; Octavio Paz, *Corriente alterna* (Ciudad de México: Siglo XXI, 1967).

anterior entorno a la vanguardia¹⁴⁷ y la búsqueda de una ruta para pensar el arte que viene; señalando un lugar intermedio entre un pensamiento en declive y otro que no ha emergido aun plenamente. Algunas maneras en que fue enunciada esa transición pueden encontrarse en los debates sostenidos en la mesa de debate *¿Qué (no) es la vanguardia?* donde participaron los artistas Maris Bustamante, Magali Lara y Adolfo Patiño, la editora Carla Stellweg, y los escritores Evodio Escalante y Mariano Flores Castro, moderados por José Carlos González.

El título refutaba, a través de la partícula negativa, cualquier definición estable de vanguardia. El uso del morfema “no” era común en el trabajo del No-Grupo, como se comprueba en su nombre y en su afiliación a los no-objetualismos propuestos por Juan Acha *¿Qué significa abordar el asunto de la vanguardia a través de su negación? ¿Cómo se están modificando con ese ajuste los valores asociados a la “vanguardia”? ¿Qué se está negando específicamente y qué se busca con esa inflexión gráfica?*

Hacia finales de los setenta la negación era un asunto central para la filosofía desde las dos últimas décadas a través de las lecturas de Hegel, el estructuralismo, el posestructuralismo y la semiología en las ciencias sociales. A través del posestructuralismo y su recepción en diversos contextos a nivel mundial la negatividad era un engranaje conceptual clave en el tablero de oposiciones, contradicciones y diferencias que conformaban los debates sobre la identidad. Vincent Descombes recoge la historia de las ideas sobre *lo mismo* y *lo otro* en la filosofía francesa hasta la década de

¹⁴⁷ Los escritos de Octavio Paz sobre el fin de la idea moderna de arte y “el ocaso de la vanguardia” circularon en varias publicaciones de los setenta, como el ensayo en tres entregas publicado en la revista *Plural* bajo el título de “El ocaso de la vanguardia” entre noviembre de 1973 y enero de 1974. El mismo año se publicó *Los hijos del limo* (Barcelona: Seix Barral, 1974) donde Paz da continuidad a su desarrollo en *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956) sobre la poesía y el arte después del fin de la vanguardia.

los setenta donde el problema de la negatividad permanecía como el núcleo clave para comprender las distinciones de la negación en tanto oposición y en tanto diferencia.¹⁴⁸

El tono de estos debates a nivel local había sido permeado por estos enfoques filosóficos. Sin embargo, no se trató solo de un modelo de recepción, sino de varios.¹⁴⁹ Estaba presente a través de la obra ensayística de Octavio Paz, quien había adoptado el estructuralismo francés, especialmente en la línea de Claude Levi Strauss,¹⁵⁰ y presente en su elaboración sobre la crisis de la modernidad y la vanguardia desde los años 60. Las elaboraciones de Paz sobre la negación y el juego de oposiciones lingüísticas en el entendido de la modernidad (vanguardia y tradición, ruptura y continuidad) era un reflejo de dichos debates franceses sobre el tema. Adicionalmente, otro enfoque estructuralista se encuentra en los escritos de Juan Acha que era la referencia más cercana al No-Grupo.¹⁵¹

Hacia finales de los setenta el vocabulario semiológico y estructuralista desde el arte era un hecho ineludible. Como ha apuntado Cuauhtémoc Medina, “la interrogación acerca de las consecuencias poéticas del estructuralismo es una corriente central en la cultura de México en los años setenta”.¹⁵² Ejemplos de esto se encuentran en la obra de artistas como Vicente Rojo, Manuel Felguérez y Ulises Carrión. Hacia finales de los setenta

¹⁴⁸ Vincent Descombes, *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)* (Madrid: Cátedra, 1998).

¹⁴⁹ Katharina Niemeyer et al., “Sobre la recepción del estructuralismo en México”, *Iberoamericana*, núm. 20 (1996), <https://www.jstor.org/stable/41671558> (Consultado el 15 de diciembre de 2020).

¹⁵⁰ Octavio Paz, *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (México: Joaquín Mortiz, 1967) y Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: FCE, 1967).

¹⁵¹ Según el crítico y profesor peruano Alfonso Castrillón, desde 1969 y antes de arribar a México en 1972, Acha había impartido seminarios en Lima sobre el pensamiento de Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Louis Althusser, Jacques Lacan y Michel Foucault, en combinación con las teorías de la comunicación de la Escuela de Toronto (Harold Innis y Marshall McLuhan) y la semiología de las imágenes tecnológicas. Ver: Dagmary Olivar Graterol, “De la necesidad a la búsqueda: el arte latinoamericano y los aportes de Juan Acha” (tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2015), 154; Juan Acha, “Hacia las valoraciones objetivas de la estructura artística (1978)”, en *Ensayos y ponencias latinoamericanas* (México: Trillas, 2012), 143.

¹⁵² Cuauhtémoc Medina, “Sistemas”, en *La era de la discrepancia*, op. cit. 127.

encontramos a Grupo Marçó con sus poemas semánticos y urbanos y a No-Grupo y Peyote y la Compañía con su invención de neologismos y piezas conceptuales basadas en la combinatoria de registros lingüísticos. Estos ejemplos, no siguieron la línea del arte sistémico que describió Medina, sino un curso donde los enunciados (escritura y habla) operan como acciones lingüísticas de negación y afirmación en un campo inestable y ambivalente entre identidad y diferencia.

Preguntar sobre un tema a partir de una negación implica un doble cuestionamiento. Tanto la interrogación como la negación pone en duda el estatuto del término “vanguardia”. La pregunta mueve la duda, pero la negación enfoca su definición hacia sus bordes, delimitar a partir de sus márgenes, de lo que queda fuera del concepto raíz. Ambas marcas siembran inquietud enfocando la oscilación entre vanguardia y no-vanguardia

¿Cuáles rutas podemos trazar entre lo que es y lo que no es la vanguardia para entonces? La pregunta insinúa un momento liminal de la vanguardia que cobra sentido en el desapego que los grupos artísticos de la década anterior mostraban de la noción de vanguardia. Sin embargo, la mesa y el seminario en su conjunto sugieren que no se trataba de cancelar o deponer absolutamente esa noción, sino de sugerir un espacio de definición otra, un posicionamiento distinto introducido por la negación, es decir, un nuevo tipo de vanguardia. A continuación, abordaremos los diversos puntos del debate de 1980.

La mesa tuvo un desenvolvimiento caótico. Fue destituido el moderador por los propios artistas y los primeros 20 minutos fueron una cadena de interrupciones, chistes y rodeos que no lograban arrancar la conversación. Como un reflejo de la negación del título nadie parecía querer abordar el tema directamente y se negaba la vanguardia al tiempo que se afirmaba su posibilidad en modalidades otras.

Puede distinguirse en varios de los participantes una negación de la vanguardia en tanto arte oficial e institucionalizado, como una postura en contraposición a la vanguardia mexicana de la primera mitad del siglo XX y a la generación de la “Ruptura”,¹⁵³ que eran el arte privilegiado en las programaciones institucionales y guiaba la narración dominante de la historia del arte mexicano. Para Bustamante el fonema vanguardia se había convertido en “una indicación moral sobre lo que debía ser el arte”¹⁵⁴ frente a cómo la vanguardia se había acoplado a las exigencias institucionales moldeadas por el desarrollismo mexicano desde la década de los 50. De ahí que escribió en una lista manuscrita acerca de qué “no” es la vanguardia, el punto siguiente: [No es vanguardia] “Los que se afilian al estado para ser la vanguardia”.¹⁵⁵ Sobre esto, amplía:

La vanguardia como una exigencia del estado que quiere aspirar a la modernidad. Nueva York-Londres-Paris y ahora México; la búsqueda continua de una integración plástica, una paz a toda fuerza, que como en el porfiriato nos hace aparecer como todavía “presos de muy buen ver,” como un Superman en pro de la justicia artística; tal vez este Superman latin-lover es una proyección de un querer ser un super-México cargado de nuevo petróleo, lo que representa tener: petrodólares, petropolíticos, petroartistas y petrococos.¹⁵⁶

¹⁵³ *Ruptura, 1952-1965: catálogo de la exposición* (México: Museo Carrillo Gil, 1988).

¹⁵⁴ Notas de Maris Bustamante para la conceptualización del seminario, 1980. Fondo No-Grupo, Arkheia MUAC, UNAM.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

En estas notas de Bustamante, los “petroartistas” de los que habla son los pintores de caballete de la “nueva pintura mexicana,” que habían sido, al menos desde 1966,¹⁵⁷ los artistas privilegiados por el sistema institucional. Algunos de dichos artistas fueron los profesores de los artistas de la generación de los grupos que estudiaron en las escuelas de arte. Estos aspectos aunados a la incertidumbre económica, política y social procedentes de la década anterior volvieron patente el cuestionamiento a la modernidad en su doble funcionamiento como modernidad práctica y modernidad estética.¹⁵⁸ No obstante, las posiciones expresadas en el seminario no plantean una crítica al desarrollismo con una “modernidad alternativa”. Pero sí de la proposición de una “vanguardia otra” inmersa y escindida al mismo tiempo dentro de la propia modernidad estética cuya vocación, siguiendo a Calinescu, es ya una “negativa de la modernidad burguesa, en su postura de rechazo a sus valores constitutivos”.¹⁵⁹ En ese sentido, sería una negación dentro de la negación a la modernidad.

Rita Eder describió el clima de inquietud de la década de los setenta como una desestabilización de la credibilidad en las instituciones culturales acentuada a raíz del 68, que fue tomando forma en los discursos del arte.¹⁶⁰ El argumento de Eder también es relevante para este caso por hacer el recuento de ese “tiempo de fractura” que daría paso a un nuevo ciclo en el MAM de la dirección de Fernando Gamboa (1972-1981) a la de Helen Escobedo (1982-1984). Entonces en 1980, aun bajo la gestión de Gamboa, la

¹⁵⁷ Raquel Tibol, “Confrontación 66”, en *Confrontaciones. Crónica y recuento* (México: Ediciones Samara, 1992).

¹⁵⁸ Sigo aquí la distinción realizada entre las dos modernidades en: Matei Calinescu, *Cinco caras*. De esta misma fuente tomo un entendido general de modernidad como conciencia y experiencia del tiempo específicas, la de “el tiempo histórico, lineal e irreversible, caminando irresistiblemente hacia adelante”, Calinescu, *op. cit.*, 23.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 51.

¹⁶⁰ Rita Eder, *Tiempo de fractura: El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1984-1984)* (México: UAM, UNAM, MUAC, 2010).

pregunta negativa que planteaba el seminario establecía un contraste con el museo, pues en ese período, su colección y programación había adoptado un enfoque histórico nacionalista que tenía como eje central a la escuela mexicana de pintura y la “nueva pintura mexicana”.¹⁶¹ El hecho de que en su colección prevalezcan pinturas de caballete y obras de arte no figurativa hace evidente una voluntad por articular una tradición de pintura mexicana abstracta.¹⁶² Esta prioridad fue renovada a partir la administración de Escobedo, según ha resumido Eder:

En la década de 1980 las artes visuales en México consolidaban ya lo que se anticipaba de los años setenta: un cambio de paradigma en relación con el arte moderno y sus valores fundacionales. Los jóvenes creadores eran particularmente críticos de lo que percibían alrededor de la esfera del arte: un cónclave de artistas y conocedores, pendientes de los pareceres, opiniones y críticas internas conducentes a la fama y el mercado, poco involucrados con el proceso de recepción de un público general que muchas veces observaban con timidez y quedaban afuera de toda relación con las obras. Para esa nueva generación de artistas el diálogo solamente entre pares y conocedores había sido rebasado por la conversión de lo visual en acciones e intervenciones y por una fuerte

¹⁶¹ Durante la dirección de Fernando Gamboa, de las 90 exposiciones de artistas mexicanos realizadas en el período de Gamboa (1972-1981) la mayoría pertenecía a la Ruptura, con la casi única excepción de una individual de Carlos Aguirre y la exposición de 1978, *Nuevas tendencias*. Ver: Víctor Flores Olea, ed., *Museo de Arte Moderno 25 años 1964-1989* (México: CONACULTA, INBA, 1990).

¹⁶² Daniel Garza, “Introducción. El museo como máquina visual”, en *La Máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988* (México: Amigos del Museo de Arte Moderno, 2011).

concentración en lo popular urbano como forma de establecer conexiones entre el arte y la calle.¹⁶³

Este diagnóstico de Eder puede pensarse como el contexto institucional donde el debate de 1980 tuvo lugar. Por lo que las discusiones sostenidas en el seminario –en diálogo con las vertidas en la revista *Artes Visuales*– fueron un precedente importante del nuevo programa de 1982. El lugar social del arte fue uno de esos temas centrales del nuevo período que ya se encontraban en el seminario, bajo una forma crítica. Pues en ocasiones se cuestionó la frecuente exigencia de que el arte tuviera un “compromiso social”. Sobre esto, Maris Bustamante apuntó que un factor decisivo al estado terminal de la vanguardia era que “ha ido produciendo también una abstención o ausencia de acción, una ausencia difundida precisamente por toda esta carga de la constante exigencia de un compromiso social de las prácticas.”¹⁶⁴ En ese punto sitúa un malentendido respecto a qué significaba “lo social” en la vanguardia:

En qué medida se está inmerso en “lo social” y la confusión de lo que implica: una confusión de la que con una buena carga de culpa se aprovecha el Estado sobre si estamos o no anexados a corpúsculos que militan en sindicatos o partidos políticos, etc. O de si vamos de vez en cuando a hacer un día de campo con las personas pobres de alguna

¹⁶³ Rita Eder, *Tiempo de fractura: El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1984-1984)* (México: UAM, UNAM, MUAC, 2010), 19.

¹⁶⁴ Notas de Maris Bustamante, Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.

colonia marginal. No saber cómo romper esa distancia que nos separa o mantiene en lo social ha generado gran confusión.¹⁶⁵

La ambivalencia en el entendimiento de “lo social” también fue señalada por Víctor Muñoz, miembro de GPP, como un motivo que llevó a la disolución del Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura.¹⁶⁶ Coinciden Bustamante y Muñoz en que dar por hecho un compromiso social en las prácticas, más que aclarar las posiciones y discursos, tendió a oscurecerlo hacia finales de los 70, al punto de que “lo social” llegó a ser algo totalmente indeterminado, una vez que el propio Estado lo usaba como un discurso constrictor del arte. Lo que se lee detrás del apunte de Bustamante es un desvío a la noción tradicional de vanguardia ligada a un programa político como el muralismo mexicano ¿Si la vanguardia ya no está en lo social, porque este es un lugar indeterminado, entonces dónde está?

Una inquietud en esta línea la puso sobre la mesa el poeta y crítico literario Evodio Escalante al ahondar en el estatus de la vanguardia en el contexto del fin de las ideologías:

En la crisis política e histórica que vivimos actualmente, la crisis del socialismo, del capitalismo, de las ideologías, se pone también en crisis el concepto de vanguardia, porque la vanguardia es un concepto ideológico, acuñado en consonancia con proyectos históricos, con proyectos de clase, y en el momento en que nosotros

¹⁶⁵ Notas de Maris Bustamante, Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.

¹⁶⁶ “Dar por supuesto el impulso hacia lo social que todos los grupos tenían como hilo conductor y enlace para esta agrupación fue un equívoco” *Los Grupos*, dirigido por Álvaro Vázquez, 1994, México, CONACULTA, INBA, video, <https://www.youtube.com/watch?v=oldsZiduk5s>. Consultado el 14 de enero de 2021.

nos apartamos de esos proyectos históricos y dejamos de creer en el progreso, entonces la vanguardia se nos queda vacía y se nos revela como ideológica.¹⁶⁷

Si Bustamante y Muñoz ubicaron la desarticulación de la vanguardia en la polisemia de lo social, Escalante la sitúa en la crisis de las ideologías. Una salida a estas dos opciones, la intentó plantear Adolfo Patiño a partir de una cita que atribuyó a Herbert Marcuse pero que en realidad es un fragmento de un texto de la historiadora del arte francesa Raymonde Moulin. El texto de Moulin había sido publicado en Europa al calor del 68 en una compilación que resultó clave para los intelectuales de la época titulada *Art and Confrontation*.¹⁶⁸ La cita dice lo siguiente:

La revolución como la vida es un arte y cada uno de nosotros la debería aprender a vivir como un artista, convertir un adoquín en una obra de arte como hicieron algunos es situarse en la tradición de Marcel Duchamp y no en la de Lenin. La revolución como una festividad liberadora, como un gigantesco happening.¹⁶⁹

El texto de Moulin referenciado por Patiño fue un parteaguas de época porque proponía entender lo ocurrido en mayo del 68 como una consecuencia no sólo ni primordialmente

¹⁶⁷ Evodio Escalante, *¿Qué (no) es la vanguardia?*, 1980, audio. Archivo del Museo de Arte Moderno.

¹⁶⁸ Jean Cassou, ed., *op. cit.* La traducción del texto al español apareció poco tiempo después en la compilación *Estética y marxismo* de Adolfo Sánchez Vázquez. Ver: Raymonde Moulin, *op. cit.*, 176-88. Otra posibilidad es que haya extraído la cita de otra compilación que circuló a finales de los setenta en México que incluyó ese texto: Gregory, Battcock, *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual* (México: Gustavo Gili, 1977). Este libro tuvo amplia circulación entre los artistas interesados en las prácticas conceptuales. Agradezco al Dr. Cuauhtémoc Medina por su contribución a los hallazgos que componen esta nota.

¹⁶⁹ Adolfo Patiño, *¿Qué (no) es la vanguardia?*, *op. cit.*

del marxismo sino del surrealismo y dadá, reubicando el papel de las vanguardias en los procesos políticos fácticos. Al revalorar su rol en la subjetividad política que detonó el fervor rebelde planteó también una alternativa para entender lo político en el arte y la noción misma de vanguardia vinculada a procesos revolucionarios. En ese sentido, también representa una vía alterna a la postura más difundida de este lado del Atlántico que planteaba en la década de los setenta un fracaso de las vanguardias dado por el fracaso de la revolución surrealista de André Bretón. Representa también una confrontación a la postura de teóricos de época como Peter Bürger¹⁷⁰ que había sentenciado el fracaso del surrealismo y con ello del proyecto vanguardista mismo.

Al retomar Patiño esa clave de un camino político del arte alterno que reivindica el surrealismo, dadá, Duchamp y el happening, está, quizás sin proponérselo, aportando una clave para entender la distinción de su propia práctica, la de Peyote y la Compañía, No-Grupo y Grupo Março, entre otros de la “segunda ola de los grupos”, respecto a los grupos políticos de los setenta. Pero, como puede verse, esa distancia de la “tradición e Lenin” no abandonaba la noción de vanguardia. Sino que a través de la negación también se afirma. Es decir, se negaban algunos valores que representaba la vanguardia –lo social, ideológico, el marxismo leninismo– pero se pregunta qué alternativas se podrían imaginar. En palabras de Maris: “qué nuevos rumbos convenía que la cultura adopte para nuevos beneficios”.¹⁷¹

La misma artista abona otros objetos a negar asociados a la vanguardia, como parte de la labor teórica de los artistas, como son las ideas de “moda” y “novedad”, para ella estrechamente relacionadas en el desgaste que había sufrido el término en la promoción

¹⁷⁰ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2010).

¹⁷¹ Notas de Maris Bustamante, 1980.

de cierto tipo de arte por parte de las instituciones y del mercado. Estas ideas dan continuidad a preocupaciones de décadas anteriores, como las de Octavio Paz (1967) quien sugirió que el arte después de la crisis del arte moderno debía deshacerse de la idea de novedad, entre otras. Lo apuntó como sigue:

El artista vive en la contradicción: quiere imitar e inventa, quiere inventar y copia. Si los artistas contemporáneos aspiran a ser originales, únicos y nuevos deberían empezar por poner entre paréntesis las ideas de originalidad, personalidad y novedad: son los lugares comunes de nuestro tiempo.¹⁷²

De este modo, Paz describió el mecanismo mediante el que el arte moderno, para renovar la validez de sus categorías debía negarlas. Lo cual hace pensar que la negación que organizaba la mesa era una forma –propia de la modernidad–¹⁷³ de reinventar la novedad, aunque fuera uno de los discursos que se buscaba abolir. Este aspecto de una cultura de negación en la vanguardia artística lo distingue también Calinescu como uno de sus más notables rasgos, como una “cultura de crisis”¹⁷⁴ en tensión con la novedad:

La vanguardia, lejos de estar interesada en la novedad como tal, o en la novedad en general, realmente intenta descubrir e inventar nuevas

¹⁷² Paz, *Corriente alterna*, *op. cit.*, 21

¹⁷³ “Lo que distingue a la modernidad es la crítica, lo nuevo se opone a lo antiguo y esa oposición es la continuidad de la tradición. La continuidad se mostraba antes como prolongación o persistencia de ciertos rasgos o formas arquetípicas en las obras; ahora se manifiesta como negación u oposición.” *Ibid.*, 20.

¹⁷⁴ Calinescu, *op. cit.*, 125.

formas, aspectos o posibilidades de crisis... Si la crisis no existe, hay que crearla.¹⁷⁵

También sostiene que cualquier auténtico movimiento de vanguardia posee una profunda tendencia a negarse, en última instancia, a sí mismo. Siguiendo estos argumentos, podría pensarse, para 1980, que la negación de la novedad es uno de los basamentos de la crisis que se busca crear. Dicha crisis encuentra otros matices en la discusión si retomamos la pregunta de dónde está la vanguardia. Si la vanguardia no se encuentra en las instituciones y tampoco en el arte de compromiso social de la década anterior, entonces ¿dónde se encuentra?

Como se ha visto las discusiones del seminario no se deshicieron de la noción de vanguardia, sino que la continuaron fuera de los ámbitos donde tradicionalmente se podía identificar. Ese movimiento fue abordado por Evodio Escalante a través de la idea de “dispersión” frente a la incertidumbre, como sigue:

La vanguardia te dice hacia dónde va la historia, y yo no creo que en este momento se pueda decir hacia dónde vamos realmente. Estamos en una crisis de las ideologías, una crisis de la vanguardia, estamos en momento de empezar a plantear una nueva manera de ver el arte dentro de la sociedad no dirigiéndose hacia un punto, sino dispersándonos hacia puntos que aún no conocemos.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Calinescu, *op. cit.*, 126.

¹⁷⁶ Evodio Escalante, *¿Qué (no) es la vanguardia?*, *op. cit.*

Parece que este relato buscaba separarse de la direccionalidad de la vanguardia como teleología y se acerca a la noción de experimentación –abordada en el subcapítulo anterior– donde lo que importa en el arte son los procesos y no necesariamente los resultados: un precepto frecuente de las prácticas neovanguardistas desde los 60, especialmente del arte conceptual, procesual y efímero.

El poeta Mariano Flores Castro aportó otra idea para definir afirmativamente la vanguardia a partir de declarar una ausencia: “La vanguardia es invisible”. Esa invisibilidad hacía referencia a que una vez que la vanguardia se vuelve “visible”, entra al mercado o es absorbida por las instituciones y por tanto deja de ser vanguardia: su condición es estar fuera del espectro visible. “Cuando empieza el negocio termina la vanguardia”, concluyó Flores Castro.

A esta tentativa que causó polémica entre los asistentes pues ahogaba la vanguardia a la marginación y la precariedad económica, Carla Stellweg añadió otra concepción que desviaba el sentido de la invisibilidad y se ajustaba de manera más precisa a las actividades artísticas apeladas en la mesa:

En donde están ubicados los artistas como Peyote, es en tratar de hacer una actividad basada en un ejercicio de investigación, más bien un tipo de laboratorio privado, una obra ilegítima que no pudiera ser recuperada de antemano. Cuando se propone a sí misma esa actividad que debe ser de vanguardia, entonces está participando en una historia dada, una historia dada por las ideologías. No lo veo tanto como invisible, como dice Mariano, sino que lo veo como una actividad más bien ilegal, que

podría ser análogo a la que en un momento dado fue la práctica artística de vanguardia de los 20' y 30'.¹⁷⁷

La idea de un arte ilegal permite pensar en la ubicación de la práctica de estos artistas, en un lugar no fuera del campo visible, sino por fuera de la norma, incluso por fuera de las expectativas del campo tanto del tipo de arte más reconocible de la época –el arte de los grupos comprometidos– como de las pautas institucionales que conservaban un enfoque historicista y centrado en promover un arte del pasado ordenado según un péndulo que oscila entre nacionalismo y cosmopolitismo. En se sentido, fuera de la ley.¹⁷⁸

Junto a estas figuras de la dispersión, la invisibilidad y la ilegalidad, que permanecían todas en el campo del arte, Adolfo Patiño desplazó la polémica hacia otros ámbitos al afirmar –negando– que:

No es vanguardia ni las revistas de arte, ni las teorías aquí leídas o dichas. Tal vez las pensadas sean en algún momento vanguardia. Vanguardia no es el Museo de Arte Moderno. Para Peyote y la Compañía la vanguardia es el metro, San Juan de Letrán, los pasteles de segunda y tercera con su barrocó cursi [sic.], La Merced, la calle de la caridad...¹⁷⁹

Esta enumeración de Patiño sugiere que los lugares de la vanguardia se encontraban, fuera del arte, en los resquicios de la urbe popular. Su sensibilidad recuerda a las descripciones escritas por Carlos Monsiváis sobre el metro como un lugar donde, “se

¹⁷⁷ Carla Stellweg, *¿Qué (no) es la vanguardia?*, op. cit.

¹⁷⁸ La idea de un arte ilegal se puede vincular a la noción de “secuestro” que tenía el No Grupo. Este asunto se abordará en el siguiente apartado 1.3.

¹⁷⁹ Adolfo Patiño *¿Qué (no) es la vanguardia?*, op. cit.

escenifica el sentido de la ciudad” y “la demografía toma el lugar de las tradiciones”; “el Metro: la intuición salvaje de lo posmoderno; el metro: el reino de la estética de la indiferencia.”¹⁸⁰ También estaba evocando la ebullición de economías múltiples y los ríos de personas consumiendo productos impensables en San Juan de Letrán y las decoraciones barrocas de los pasteles cuya fastuosidad aparente llena los ojos y rebosa de betún las celebraciones más humildes.

Con esta desviación radical de los temas tocados en la mesa, comienza a aclarar las posibles afirmaciones entre el conjunto de negaciones predominantes. Su provocación sugiere que la vanguardia está en el lugar donde históricamente se ha excluido cualquier idea de vanguardia. Desde este punto de vista y retomando la dicotomía moderna entre arte culto y arte popular, alta y baja cultura, la vanguardia se encontraría en su contrario: la cultura popular.

Esta afirmación es posible en 1980 a través de un largo camino de afirmaciones y negaciones en la historia de estas ideas. Lo popular es un basamento importante para la concepción de vanguardia que sostuvo la escuela mexicana de pintura en clave nacionalista, entreverado con las artes populares y el indigenismo en la primera mitad del siglo XX. Podemos identificar ahí una afirmación de la vanguardia basada en lo popular. Luego, estos ámbitos negados fueron negados en la Ruptura para afirmar el cosmopolitismo y los valores universales del arte. En los grupos comprometidos de los setenta, hay una continuidad con algunas concepciones de lo popular de la tradición vanguardista –muralismo y gráfica popular–, y de su alianza con organizaciones políticas de trabajadores y estudiantes. Sin embargo, no integraron así –salvo pocas excepciones–

¹⁸⁰ Monsiváis, *Los rituales*, op. cit., 171.

¹⁸¹ asuntos de cultura popular urbana y de consumo, lenguajes de las barriadas o sectores sociales bajos, no necesariamente politizados.

Los artistas de la “segunda ola” de los Grupos, que llamo en este estudio “vanguardia salvaje”, mantienen una relación distinta con estos asuntos: se plantea una diferenciación de las nociones de vanguardia operantes tanto para la generación de la Ruptura como de los grupos políticos. Podría afirmarse en ese sentido que, para los artistas de la vanguardia salvaje, “vanguardia” es lo que los anteriores habían sugerido que no era vanguardia.

Adicionalmente, cabe resaltar otra diferencia: la relación que mantenían con el pasado y la tradición. Tanto para No-Grupo como para Peyote, no se trataba de negar el pasado, sino conversar con ciertas genealogías a través de la apropiación, el humor, la parodia y la escenificación. Al mismo tiempo no se trató de eliminar cualquier posibilidad de continuidad con la historia, sino de inventar genealogías propias, alineadas a momentos marginales de la historia de la cultura y que no se limitaban al campo restringido del arte, sino que se encontraban en el campo de “lo popular”. Es en esa línea que Patiño se asumía públicamente como una continuación de Tin Tan (como se verá en las siguientes secciones) o que Maris Bustamante trazaba la genealogía de los conceptualismos mexicanos en el teatro de carpa, el circo y los actos de Conchita Balmori, a un lado del estridentismo, Los Hartos y los efímeros de Jodorowsky.¹⁸²

¹⁸¹ En varios de los trabajos de los Grupos se pueden encontrar referencias a elementos de la cultura popular urbana y de masas, pero encaminadas a una crítica anticapitalista del consumo, no presentado con un campo cultural a ser valorado en sí.

¹⁸² Maris Bustamante, “Conditions, Roads and Genealogies of Mexican Conceptualism, 1921-1993”, en *Arte≠Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000*, ed. Déborah Cullen (New York: El Museo del Barrio, 2008), 134-162.

Recapitulación

El recorrido realizado hasta aquí ha buscado dotar de sentido una sugerente frase rotulada en un cartel que puede pensarse como una teoría del arte de un momento de la historia del arte. Erigir el juego del No-Grupo de la “Vanguardia salvaje” en una estructura para pensar un conjunto de relaciones y disputas en el campo artístico que estaban renovando la noción de vanguardia desde su opuesto en las dicotomías modernas: la cultura popular urbana.

Para llevar a cabo esta tarea se examinó el objeto –un cartel de lucha libre– que sirvió de soporte y cifró en sus cualidades técnicas y materiales, los sentidos de la vanguardia que estaba gritando a voces como en la euforia de un ring. Ideas que sintonizaron con el contexto donde el cartel circuló: el seminario *Los caminos de la vanguardia* y en particular, la mesa coordinada por Maris Bustamante *¿Qué (no) es la vanguardia?*, donde se encaminaron entre artistas y literatos, posibilidades para concebir una nueva vanguardia que negaba la vanguardia misma. Se mostró el campo de negaciones: contra el arte oficial, la idea de novedad, de moda o una exigencia de compromiso social y algunos términos que surgieron para reimaginar la vanguardia: dispersión, invisibilidad, ilegalidad y un lugar-otro en la urbe popular.

Ante estas sugerencias que desbordan el tiempo lineal, teleológico y progresivo, surge la pregunta ¿La ruptura con el tiempo del arte moderno imposibilita la operatividad de la noción de vanguardia? ¿Es posible la vanguardia en la posmodernidad?

La sección que sigue busca trazar este rasgo de la no-vanguardia: su experiencia del tiempo y su relación con el pasado y la tradición como una forma temprana de posmodernismo mexicano a partir del análisis de una obra particular: *Atentado al hijo pródigo* (1979) de No-Grupo.

1.3. *Atentado al hijo pródigo (1979) de No-Grupo. Secuestros de la historia y posmodernidad.*

Introducción al subcapítulo

Hacia finales de los años setenta comienza a hacerse visible un comportamiento en el arte que dialoga con el posmodernismo, en un momento cuando el debate internacional se comenzaba a intensificar.¹⁸³ Previamente, la crisis de la modernidad estética se había expresada en México desde la década de los cincuenta por críticos como Octavio Paz y Juan García Ponce.¹⁸⁴ Por entonces, aún no se enunciaron los términos “posmodernidad” y “posmodernismo”, pero sí sugirieron un arte después de la modernidad que no seguiría sus preceptos, pues estos ya estaban siendo rebasados por ciertos artistas.

No obstante, no es hasta finales de la década de los ochenta cuando el debate sobre un posmodernismo mexicano se comienza a plantear desde varias disciplinas como la arquitectura, la literatura, la música, el teatro, la danza y la fotografía como puede constatarse en el número de la revista *México en el arte* de primavera de 1987, que desató un primer momento de discusión en prensa y revistas. En el campo de las artes visuales, la proposición posmoderna se asoció a la pintura a través del término “nuevos mexicanismos”, que ese mismo año acuñó la crítica de arte Teresa del Conde. Un segundo

¹⁸³ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (París: Minuit, 1979); Jungfer Habermas, *La modernidad, un proyecto inconcluso* (1980); Jungfer Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad* (Madrid: Taurus, 1989); Hal Foster ed., *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Washington: Bay Press, 1983), publicado en castellano en 1985 como *La posmodernidad* (Barcelona: Kairós, 1985).

¹⁸⁴ Recientemente algunos investigadores han seguido el rastro de estas primeras elaboraciones sobre la crisis del arte moderno y ciertos rasgos de posmodernidad, sin emplear aun el término. Ver: Daniel Montero, *Crítica de Arte en México: 1940-1966. Debates y definiciones* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2023) y David Fuentes, *La disputa de la ruptura con el muralismo (1950-1970): Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano* (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018).

momento de efervescencia de la discusión se dio en 1988 en torno a la exposición *En tiempos de la posmodernidad* realizada en el Museo de Arte Moderno. Años después Jorge Alberto Manrique aún ratificaba esa lectura de los ochenta al proponer que los “artistas en tránsito” de esa década debían entenderse en el marco internacional de la posmodernidad.¹⁸⁵ En todas estas lecturas prevaleció una asociación del posmodernismo local con la pintura,¹⁸⁶ aunque los textos y exposiciones no planteaban esa exclusividad y consideraban obras de escultura, dibujo y fotografía.

¿Por qué se enunció el posmodernismo casi exclusivamente sobre la pintura por parte de la crítica? ¿Es posible pensar el posmodernismo local más allá de la pintura? ¿Cuál sería la utilidad de ese enfoque? Si la década de los ochenta ha quedado en la historiografía como un período dominado por la pintura, indagar la crisis de ciertos valores de la modernidad estética en otras prácticas experimentales de la época, podría abrir una reflexión sobre ese momento específico y las transformaciones que aportó al arte contemporáneo. Es con ese objetivo que esta sección busca reabrir la pregunta acerca del posmodernismo mexicano en el período 1975 y 1985, desde áreas no pictóricas. Se trata de obras y eventos donde cierta relación con la tradición y el pasado dialogaban con esos debates a la vez que muestran su distinción respecto a ellos. Dicha aproximación pondrá de relieve un momento de quiebre en la historia del arte dado por una relación con el

¹⁸⁵ Jorge Alberto Manrique, *op. cit.*, 21.

¹⁸⁶ No es casual que el debate sobre posmodernismo se haya centrado en la pintura como el medio que podía dar cuenta del estado de una discusión de época sobre la modernidad. Pues en México, la relación entre las reflexiones sobre modernidad y la pintura había sido inseparable en los momentos claves de la historia del arte mexicano, quizás con una relevancia sólo comparable con la literatura. Muestra de ello son los trabajos de Justino Fernández y Fausto Ramírez y más recientemente Olivier Debrouse y Rita Eder. En la crítica de arte: Octavio Paz, Juan García Ponce, Luis Cardoza y Aragón, Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique y Teresa del Conde, entre otros.

pasado distinta a aquella que orientó al modernismo. Ese cambio en la concepción del tiempo afectó las prácticas artísticas y sería una clave para leer el arte de los 80.

¿Cómo los cambios en la relación con el tiempo dialogaron con los debates sobre posmodernismo a nivel internacional? ¿A partir de sus rasgos, podría pensarse en un tipo de posmodernismo propio? ¿Cómo se relaciona en los artistas su vínculo con el pasado con la recuperación de la cultura popular urbana?

Esta sección abordará la relación con el tiempo histórico y la tradición que algunos artistas expresaron a través de obras y discursos en distintos soportes. Se buscará responder en qué términos se enunció ese vínculo, en qué consistió, qué la diferencia de aquel que sostuvo la modernidad estética con el pasado, cómo intervino la cultura popular urbana y cómo esos cambios afectaron la producción artística.

Secuestros de la historia

Quisiera comenzar con dos fabulaciones acerca de la experiencia de la modernidad entre las décadas de los setenta y ochenta. Una procede de la ficción literaria construida por Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes* (1998)¹⁸⁷ acerca de un grupo de poetas del Distrito Federal que a mediados de los setenta se dedica a perseguir a un personaje que

¹⁸⁷ Aunque la novela de Bolaño es de 1998, muy posterior al período de estudio y en un momento distinto dónde se pensó la modernidad, resulta significativo para esta tesis por algunas razones: Bolaño fue parte en la década de los setenta de la elaboración de la genealogía estridentista y de la ficción del infrarrealismo hacia finales de los setenta. Además, era cercano a Carla Rippey y ese vínculo, conjunta la neovanguardia literaria y plástica de la época. En la década de los noventa, Bolaño es un autor que ficcionaliza con la novela una genealogía alterna a la hegemonía cultural de la generación del Crack que había ganado un lugar prominente en las instituciones. Me interesa la novela justamente como elaboración en retrospectiva de una genealogía marginal en contra del canon que conduce de “los clásicos” al Crack, abriendo otra posibilidad para pensar la neovanguardia en literatura y las neovanguardias en general. Este argumento se puede consultar en: Oswaldo Zavala, “Reinventar a Platón: *Los detectives salvajes* y la (neo)vanguardia”, en *La Modernidad Insufrible: Roberto Bolaño En Los Límites de la Literatura Latinoamericana Contemporánea* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2015).

encarna los reductos de una vanguardia viva. Se persigue a Cesárea Tinajero, última poeta que servía de puente entre la vanguardia estridentista y la nueva, el realismo visceral. Se persigue a la vanguardia para finalmente encontrarla al norte del país y darle muerte por accidente antes de que amanezca. En el dialogo final que sostuvo Amadeo Salvatierra, último testigo de los rastros de la poeta, éste le confiesa que realmente a dónde todos han querido llegar, los vanguardistas de antes y los de ahora, es a “la pinche modernidad”.¹⁸⁸ Esa que no está, pero se rumora, a la que no se accede o incluso en ocasiones se niega, pero justifica y orienta una búsqueda.

El otro referente es la canción *Tiempos híbridos* del ‘profeta del nopal’, Rodrigo González donde presenta una mixtura de temporalidades que hace colapsar elementos de la tradición con signos de modernidad de la siguiente manera: “Era un gran rancho electrónico con nopales automáticos, con sus charros cibernéticos y sarapes de neón.” La segunda parte de la canción enmarca el momento donde ese “gran tiempo de híbridos” ocurre: “En la vil penetración cultural, en el agandalle transnacional, en lo oportuno norteamericano-imperial; en la desfachatez empresarial; en el despiporre intelectual; en la vulgar falta de identidad.” De esa forma, reitera algunas denuncias comunes de la cultura crítica de los sesenta y setenta para desembocar irremediablemente en una ausencia. Si uno escucha la canción en *loop*, el inicio y el final de la canción hacen converger la hibridación y la falta en un estado de incertidumbre. Esa sensación el propio Rockdrigo la ilustra en otra de sus canciones con la metáfora de “el perro en el periférico”, que no era más para el autor que “una imagen de la confusión ideológica.”¹⁸⁹ De ese modo, la canción no se

¹⁸⁸ Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (México: Alfaguara, 2018), 334.

¹⁸⁹ Concierto de Rodrigo González en el Café de los artesanos, Aguascalientes, diciembre de 1984. <https://www.youtube.com/watch?v=e0qpx3yXHL0>. Consultado el 10 de diciembre de 2021.

reduce al lamento por la pérdida de identidad, sino que sugiere otro tiempo donde la hibridación entre tradición y modernidad genera una ausencia donde antes era distinguible la identidad.¹⁹⁰ No es que se haya perdido la identidad, sino que su relevancia para orientar la vida se ha desvanecido y en su lugar se está generando otra experiencia.

Ese lugar vacío que estaba siendo desbordado con códigos culturales dispares y superpuestos, es similar al estado de búsqueda perpetuo de los detectives salvajes, persiguiendo un relevo capaz de revertir un vacío de tradición y la incomodidad con el propio tiempo y sus valores culturales hegemónicos. La conversación constante con ese vacío desde, por un lado, la disputa con los cánones vivos (particularmente con Octavio Paz), la fantasía de su secuestro y aniquilación y, por otro, la persecución de lo que no está pueden pensarse, ambas, como formas de raptar el tiempo para producir uno propio. Tanto la construcción narrativa de la novela de Bolaño como la ausencia traslucida en confusión en *Tiempos híbridos* dan cuenta de un mismo proceso donde la búsqueda de lo ausente se persigue, se ensaya y se pone a prueba en el lenguaje mismo, a través de la poesía y la música respectivamente, en estos casos.

Esa experiencia de inadecuación, de lo que no encuentra su lugar, pero lo persigue por todos los medios posibles escapando del sitio del lenguaje normado, es de la que daré cuenta en esta sección a través de ahondar en la relación que establecieron algunos artistas con su pasado, en diálogo con algunos debates sobre el posmodernismo. ¿Podemos identificar en ellos una relación distinta con el tiempo a la que tuvieron las generaciones precedentes asociadas al arte moderno? ¿Puede pensarse en ese sentido en una concepción

¹⁹⁰ No ahondaré aquí en el asunto de la identidad, pero sin duda será relevante desarrollar cómo se cruzan en el período los debates sobre identidad y posmodernidad y más concretamente entre identidad nacional y posmodernidad, en los cuales aportaron autores como Roger Bartra y Bolívar Echeverría.

posmoderna del tiempo en ellos? Si es así ¿qué formas tomó esa experiencia en el arte y por cuáles medios y lenguajes se articuló?

Encontramos en el arte de la época una serie de signos de las mencionadas ausencias, persecuciones y raptos. En 1978 el No-Grupo realizó *Presencia-Ambiente a Gunther Gerzso*, un conjunto de acciones iconoclastas¹⁹¹ que buscaron descomponer, con motivo de un homenaje, la figura de Gunther Gerzso (1915-2000), artista asociado a “la nueva pintura mexicana”¹⁹² que ese año recibía el Premio Nacional de Bellas Artes. La invitación a participar de su homenaje fue iniciativa de Hersúa, profesor de los miembros del No-Grupo en la Academia de San Carlos. En el conjunto de acciones, la de Melquiades Herrera y Alfredo Núñez consistió en un video titulado *Así se quema un plano de Gerzso*¹⁹³ donde se observa el incendio de un supuesto acercamiento a un cuadro fabricado con papel. Al explicar la acción, Herrera afirmó que se trataba de “dar espacio a la majestad del incendio en un pedazo de papel craft”.¹⁹⁴ Roberto Real realizó un video en súper 8 donde con unos cuadros de dibujos con variaciones de motivos gerzsiano que se iban disolviendo uno tras otro. Sandra Isabel Llanos repartió entre el público unos

¹⁹¹ Según ha rastreado Dario Gamboni, el uso figurado del término “iconoclasta” como “el que agrede o ataca creencias respetadas o instituciones veneradas alegando que son erróneas o perniciosas» apareció hacia mediados del siglo XIX. El mismo autor explicó como en el siglo XIX los actos iconoclastas inauguraron los ismos, y el valor de la innovación como parte de “la tradición de lo nuevo”, estrategia que continuó el posmodernismo. En su análisis de varios casos de la historia del arte contemporáneo que incluye la imagen de la Gioconda de Da Vinci intervenida con bigotes por Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q (1919) y el Dibujo de Willem De Kooning borrado por Robert Rauschenberg (1953), adopta esta definición metafórica de “iconoclasia” para calificar distintos modos de atentar contra ciertas imágenes por lo que significan. Esa acepción metafórica del término es la que empleo en esta tesis. Ver: Dario Gamboni, “Iconoclastas y modernos”, en *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa* (Madrid: Cátedra, 2014), 337.

¹⁹² Teresa del Conde ha explicado que antes de 1988 lo que ahora conocemos como generación de la “Ruptura” se conocía como “la nueva pintura mexicana”. Teresa del Conde, “La aparición de “la Ruptura”” (1999), en *Teresa del Conde. Textos dispares. Ensayos sobre Arte mexicano del siglo XX* (México: IIE, UNAM, Siglo XXI, 2014), 158-164.

¹⁹³ Video cortesía de Andrea di Castro presentado en la exposición del museo Tamayo, 2021.

¹⁹⁴ Entrevista a Melquiades Herrera por Álvaro Vásquez Mantecón, 1985. Archivo del Museo de Arte Carrillo Gil.

animalitos de origami que recordaban con ironía las formas geométricas de Gerzso. Rubén Valencia ensambló bolsitas plásticas de pigmentos que superpuso engrapadas en un cartón haciendo converger el imaginario del consumo de dulces y juguetes en una papelería con las características placas de color de las pinturas del homenajeado.¹⁹⁵

[Imagen 26]

Katya Mandoki realizó *Aparición*,¹⁹⁶ una animación en súper 8, donde recreó con un montaje textil, el cuadro homónimo del pintor de 1960. La pintura de referencia tiene tres planos superpuestos de colores terrosos rojo, naranja y hueso que simulan hendiduras en su superficie y estillas en sus bordes. Mandoki tomó estos motivos y mostró en el video cuadro por cuadro, los tres planos realizados con telas y brascos rasgados a través de los que hace brotar con un ritmo caótico flujos de tela que desestructuran la composición hasta volverse un amasijo.

[Imagen 27]

Otra pieza consistió en un *Secuestro plástico* ideado por Maris Bustamante a través de un comunicado gráfico donde secuestradores y secuestrado se pronunciaban. En palabras de Gerzso se lee: “quedaré con mis captores como la única manera de propiciar con mi ejemplo, el surgimiento de los nuevos jóvenes”. Con esta acción, se proponía intercambiar en sacrificio la vida del artista por el reconocimiento de “los nuevos jóvenes” como una sátira también a la idea de “pintura joven” de los años 50.

[Imagen 28]

¹⁹⁵ Rubén Valencia, *Contenido Trece planos molidos de Gerzso*, pigmentos y bolsas sobre papel. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.

¹⁹⁶ Katya Mandoki, *Aparición*, 1978. Consultado el 10 de octubre de 2023.
<https://www.youtube.com/watch?v=Fe0QVq1o6jM>

Puede afirmarse que el evento establecía una relación ambigua con el personaje como ha relatado Melquiades Herrera¹⁹⁷ pues al menos dos colaboradores del grupo Roberto Real y Rubén Valencia compartían ciertos rasgos de su obra con el trabajo de Gerzso. Sin embargo, prevalecía en todo el conjunto un tono paródico en función de una acción iconoclasta: un secuestro disfrazado de homenaje.

En un tono paródico similar, el 19 de abril de 1979 realizaron el Montaje de momentos plásticos *Atentado al Hijo pródigo*, dirigido ahora a la figura del pintor, también asociado a la “nueva pintura mexicana”, José Luis Cuevas (1934-2017). Cuevas había sido recibido en México, luego de un autoexilio en París de tres años, con una exhibición individual en el Museo de Arte Moderno, titulada de forma significativa *Retorno de otro hijo pródigo*,¹⁹⁸ donde, en palabras del artista se proponía “informar a mis compatriotas de la actividad en mis tres años de ausencia física de México”.¹⁹⁹

[Imagen 30]

La relación del No-Grupo con su figura también era ambivalente pues le profesaban simpatía al mismo tiempo el evento era claramente irreverente. Herrera recordó que lo percibían como “una persona que en ese momento era inquieta, lúcida y contestataria” a la vez que se trataba de “un anti-homenaje, porque no era incondicional, sino que tenía su parte de crítica”.²⁰⁰ En honor a la afinidad y no sin falta de ironía, una parte de las acciones consistió en realizar una porra como club de admiradores, con

¹⁹⁷ Entrevista a Melquiades Herrera, *op. cit.*

¹⁹⁸ José Luis Cuevas: *el regreso de otro hijo pródigo: el dibujante y sus modelos, Europa 1976-1978: dibujos, acuarelas, grabados, serigrafías, libros* se inauguró en el Museo de Arte Moderno el 19 de abril de 1979.

¹⁹⁹ José Luis Cuevas. *El regreso de otro hijo pródigo* (México: Museo de Arte Moderno, 1979).

²⁰⁰ Entrevista a Melquiades Herrera, *op. cit.*

aplausos y una manta a la entrada del Museo.²⁰¹ Entre las obras, realizaron un donde un dibujo de Cuevas –realizado con miembros articulados de cartón– escapa de su exposición en el MAM y es atropellado en el estacionamiento del museo por un auto conducido en reversa por Rubén Valencia.²⁰² También diseñó una serie de láminas. Una de ellas muestra la borradura de tres personajes en una obra de Cuevas;²⁰³ otra consiste en un recibo con un marco vacío para ser intercambiado por un autorretrato de Cuevas y un helado del 33;²⁰⁴ en otra se dirigía a coleccionistas que quieran tener un Cuevas falso y les ofrece la firma del artista en papel adherible de distintos tamaños para ser colocada sobre cualquier objeto; en otra, un *Álbum de pintores y críticos mexicanos* incluye nueve recuadros vacíos donde a un lado de Hersúa, Tamayo, Gerzso, Sakai, Cuevas, Teresa del Conde, Sebastián y Raquel Tibol otorga un lugar a Epitacio Álvarez de León, “Tacho” “El pintor del pueblo” –como fue conocido– de Ciudad Nezahualcoyotl. Finalmente, como parte del Montaje de momentos plásticos realizaron una acción que considero sumamente significativa en la que proponen devolver a José Luis Cuevas su “cortina de nopal”. En un documento complementario a las acciones Maris Bustamante aclaraba en una frase la táctica: “A J.L.C le tocó derribar la cortina de nopal. Yo le voy a devolver su cortina de nopal”. Pero el objeto que canalizaba dicha acción esta vez consistió en una cortina de baño plástica y transparente donde se grabó en serigrafía la carta de la lotería de El Nopal.

[Imagen 31, 32, 33, 34, 35]

²⁰¹ Según varias entrevistas a Maris Bustamante y Melquiades Herrera publicadas en distintos medios y fecha, puede inferirse que Cuevas despertaba interés en el No-Grupo por su desempeño performático en lo público y en los medios masivos, como celebridad y figura polémica.

²⁰² No-Grupo, *Dibujo de Cuevas se escapa del Museo de Arte Moderno*, 1979. Montaje de momentos plásticos. Consultado el 10 de octubre de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=RcsQanY9sLQ&t=3s>.

²⁰³ Rubén Valencia, *Tres personajes de Cuevas disueltos*, cartoncillo impreso con bolsitas de pigmento pegadas.

²⁰⁴ Danesa 33: marca mexicana de helados muy popular en los ochenta que fue absorbida por Nestlé en 1988.

La acción es una contestación directa al texto escrito por Cuevas en 1958 que a modo de fábula cuestionó el conformismo de quienes defendían el nacionalismo en el arte mexicano.²⁰⁵ Pero no sólo eso, sino que ubicaba como parte de lo que le parecía una “asfixiante” cultura local, ciertos hábitos de consumo popular. La cortina que Cuevas ideó para representar los enemigos del artista libre, abierto al exterior e ilustrado eran dos: por un lado, la cultura de masas local propia de las clases populares y por otro los defensores del nacionalismo cultural tanto en la vanguardia muralista como del folclore etnográfico y turístico. Así coloca como parte del constreñido localismo los hábitos de consumo de los padres del protagonista: Jorge Negrete, Pedro Infante, un “refrescante retrato” de La Peluffo y de El Ratón Macías, “el gracioso analfabeto” Cantinflas y Agustín Lara, “monumento a la cursilería”.

Con estos detalles en mente, el sentido de la devolución por parte del No-Grupo puede entenderse como una reposición de aquello que fue desechado simbólicamente en la cortina de nopal, pero en otros términos semánticos y materiales: un objeto que representa lo mismo, pero también otras cosas: el material plástico de consumo masivo, la impresión en serigrafía industrial de la reproducción masiva de la imagen y la carta de El Nopal del conocido juego popular. De ahí que la broma adquiere una dimensión temporal al funcionar como comentario a la historia que activa un ciclo: repetir un gesto, pero en sentido inverso hacia la devolución de lo anteriormente desechado pero transformado a través de otros signos materiales e icónicos que resituían los sentidos de

²⁰⁵ Carta escrita por José Luis Cuevas dirigida a Fernando Benítez, director del suplemento México en la cultura de Novedades, mismo que lo publicó el 8 de abril de 1959. El documento está firmado y fechado en Nueva York el 20 de marzo del mismo año. No voy a analizar en profundidad el texto de Cuevas que otros ya ha estudiado a profundidad y tomaría mucha más dedicación.

“lo mexicano” en el nuevo contexto de finales de los setenta ¿cómo entender este procedimiento?

En la broma hay algo que no se resuelve como una simple negación de la figura de Cuevas y de lo que él representaba en ese momento para el arte mexicano –su autoridad como parte de un tipo de arte y generación encumbrada por las instituciones y el mercado–. Sino que, en tanto gesto paródico, la acción plantea una “repetición con irónica distancia crítica”²⁰⁶ e “inscribe continuidad y cambio”,²⁰⁷ como ha definido este recurso retórico la teórica canadiense Linda Hutcheon. De esa forma, la aproximación paródica al pasado y a un relato de autoridad, no sólo desordenaba los valores que se le atribuían a ese relato, sino que da vida a una tensión histórica. En esa dirección, la cortina de nopal es invocada pero su aspecto es otro y al ser retornada activa un ciclo que implica reinscribir algunos de los elementos que ella representaba en el texto de Cuevas, referentes a la cultura popular y de consumo. Es decir, se traen a la discusión bajo otras condiciones.

En ese sentido, es posible pensar la acción como una de antiestética como la propuso Hal Foster en 1983 para definir el tipo de crítica de la representación que caracterizaba al posmodernismo en contraste con la negación en el modernismo. Foster lo describió así:

Aquí, pues, “antiestética” no es el signo de un nihilismo moderno –el cual con tanta frecuencia transgredió la ley sólo para confirmarla– sino más

²⁰⁶ Linda Hutcheon, *The Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (Nueva York: Methuen, 1985), 6.

²⁰⁷ *Ibid.*, 36.

bien de una crítica que desestructura el orden de las representaciones a fin de reinscribirlas.²⁰⁸

En ese texto el autor está discutiendo acerca de la potencialidad crítica del posmodernismo frente a las posiciones de otros teóricos como Fredric Jameson o Jean Baudrillard que no le atribuían ese rasgo al nuevo comportamiento estético. Para Foster, en cambio sí era posible un posmodernismo de resistencia al capitalismo y a la nueva cultura reaccionaria. Pero ese punto lo retomaremos al final de esta sección. Lo que me interesa rescatar de esta definición es esa estrategia que “desestructura el orden de las representaciones a fin de reinscribirlas”. Porque considero que es justo ese proceder el que realiza No-Grupo, al reinscribir, traer nuevamente al frente, el dilema de la cortina de nopal con una doble implicación: resucita la cortina de nopal –una cultura popular mexicana a ser desechada–; pero revierte la acción de Cuevas al devolverle el objeto del que se quiso deshacer. La doble inversión implicó reabrir la pregunta por “lo mexicano” y reconsiderar la relación entre “arte culto” y “arte popular”, “arte” y “cultura de masas”, “lo propio” y “lo ajeno”, “el pueblo” y “los artistas”, todas estas dicotomías que estructuraban el escrito de Cuevas y que daban consistencia oposicional a la cortina de nopal.

Luego, en un texto escrito por el colectivo después del Montaje, aclararon que en vistas a que Cuevas no asistió al evento, los distintas acciones de “desmitificación artística a través del humor plástico” incluido “el biscocho con que iba a ser agasajado de todos modos condenado a convertirse en un pastelazo a su efigie foto-mural”, tuvo que “consumarse “en ausencia””.²⁰⁹ Aquí puede intuirse una sugerencias de que, aunque la

²⁰⁸ Hal Foster, “Introducción al posmodernismo”, en *La posmodernidad* (Barcelona, Kairós: 1985), 16.

²⁰⁹ *Notas Atentado al hijo pródigo*, 1979. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.

tradición –representada por Cuevas– esté ausente, su lugar vacío es susceptible de recrearse con el juego. En ese sentido, la consumación “en ausencia” bien podría ser un signo de época acerca de la relación del arte con su tradición, lo cual no quiere decir que la posibilidad de conversación con el pasado esté cancelada, sino que se vive una experiencia del pasado como un relato que puede ser múltiples veces recompuesto y un conjunto de imágenes a ser utilizadas para, en palabras del No-grupo, “acercarse a la desmitificación del arte”.²¹⁰

La parodia les permitió el ejercicio de la desmitificación en varios niveles. El *atentado*, desmontaba la figura de Cuevas y la hegemonía de “la nueva pintura mexicana” que él representaba, así como el relato contenido en el texto de “la cortina de nopal”, como hemos visto. Pero, además, tanto en esta obra como en el *Secuestro a Gunther Gerzso*, el uso de la retórica de las guerrillas urbanas –secuestro, atentado–, así como el empleo del medio del comunicado,²¹¹ constituía una parodia del discurso ideológico de los Grupos de los setenta y del ambiente de la cultura de izquierda de la época.²¹²

Llegados a este punto, ambos proyectos también pueden plantearse como una parodia del recurso de la iconoclasia moderna. Porque a diferencia de los modernos que en cada acto iconoclasta demandaban el sacrificio de la tradición en favor del arte venidero, las acciones de No-Grupo no expresaban esa intención. No se trata aquí de

²¹⁰ Notas *Atentado al hijo pródigo*, *op. cit.*

²¹¹ Sobre la retórica de las guerrillas armadas en los años setenta y ochenta ver: Laura Castellanos, “Guerrilla urbana: lo que no salió en los periódicos”, en *México armado, 1943-1981* (México: Era, 2007), 223-306.

²¹² Otra pieza que jugó con el lenguaje político de la época fue el cartel realizado por Maris Bustamante en 1979 donde postulaba al No-Grupo a las próximas elecciones legislativas con la leyenda: “así VOTA así/el día primero de julio/por el mero/mero/el No-Grupo/Las reliquias duran toda la vida”. En 1979 fueron las primeras elecciones luego de la Reforma política de 1977. Ese año obtuvo su registro legal el Partido Comunista Mexicano, dejando la clandestinidad para entrar en la contienda partidista. La obra del No-Grupo probablemente hacía eco de la postulación de José Luis Cuevas en 1970 como candidato independiente. Testigo de esa iniciativa es el cartel diseñado por Vicente Rojo al estilo pop, donde se lee: “Vote por José Luis Cuevas como candidato independiente a diputado del primer distrito”.

declaraciones como la de los futurista, constructivistas o dadaístas que sí planteaban una dinámica de innovación que apuntaba al futuro y que tenía como requisito romper con lo precedente.

Por el contrario, por momentos las acciones parecen repetir, a través de la escenificación, el recurso iconoclasta moderno en forma de sátira. Con frases como “el artista asesinado en sacrificio de los jóvenes artistas” no estaba parodiando a la figura del artista, sino la dinámica misma de la ruptura modernista. Lo cual no significa que se estaba afirmando una continuidad con el pasado y la tradición, sino, más bien que quizás ya no es esa la relación que interesa con el pasado: ni figuras que venerar incondicionalmente ni monumentos que destruir. El pasado se ha vuelto un conjunto de referencias que pueden ser usadas, manipuladas y reintegradas en una relación nueva con el presente, una de renovación, más que de ruptura. Como ha sugerido Matei Calinescu: “Abandonando las constricciones de la vanguardia y optando por una lógica más de renovación que de innovación radical, el posmodernismo ha entrado en un vivo diálogo reconstructivo con lo viejo y el pasado.”²¹³

La proposición de Calinescu realmente recogía diagnósticos de época similares realizadas por algunos autores durante los años 80. Umberto Eco ya había señalado: “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que puesto que el pasado no puede destruirse –su destrucción conduce al silencio– lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad.”²¹⁴ Calinescu observa que el elemento novedoso en el tratamiento de Eco había sido insistir en que “el redescubrimiento del pasado o de lo “ya dicho” de la modernidad no puede ser ingenuo y esta ausencia de ingenuidad debe

²¹³ Matei Calinescu, *op. cit.*, 268.

²¹⁴ Umberto Eco, *op. cit.* 74.

reconocerse totalmente. Algunas de las maneras de hacerlo son la ironía, la travesura, la parodia y la nostalgia de la autoparodia”.²¹⁵

Al generar nuevas relaciones con los materiales del pasado creaban un tiempo nuevo tiempo de recomposiciones, recortes parodiados y usables en el presente. Los propios artistas que satirizaron pertenecían a una tradición artística del pasado, pero eran al mismo tiempo presente: maestros y autoridades del campo cultural. Pero eran tratados no sólo como pasado, sino como un pasado ausente que ha perdido su poder de afectar el presente. Justo en ese momento evanescente, se vuelve objeto de un nuevo tiempo y de un nuevo arte.

Otras formas similares de vincularse con la tradición pueden rastrearse en la trayectoria del No-Grupo. En 1985 al ser entrevistado Herrera por Álvaro Vásquez sobre la relación del No-Grupo con dadá y fluxus declaró: “No se trata del café frío, sino de recuperar el espíritu, nosotros queríamos hacer nuestras propias irreverencias y travesuras”. Aquí la clave está en la palabra “propias” ¿Cuáles y cómo serían esas formas propias? Más adelante Herrera aclara una idea sobre este punto: “La inconventionalidad [sic.] es un replanteamiento de inconformidad al nivel de uno, chueco, derecho, torpe, o como sea, como uno pueda y de acuerdo con sus condiciones tratando de retomar esos planteamientos en lo vivo”.²¹⁶

Aquí parece quedar más claro que la idea de lo propio está ligada a un “replanteamiento de la inconformidad” y a realizarlo “en lo vivo”. Respecto al primer punto Herrera insistió que se trataba de “Hacer arte como eso, pero no eso”. Es importante la conjunción del “como” con la negación “no” porque evidencia las bases y parentescos

²¹⁵ Matei Calinescu, *op. cit.*, 269.

²¹⁶ Entrevista a Melquiades Herrera, *op. cit.*

del trabajo, pero niega ser una mera repetición. En ese tenor, años después como parte del Círculo de Conocedores del Marcel Duchamp, Herrera declaró en un texto “Duchamp es dadaísta, yo tampoco”,²¹⁷ parafraseando a Dalí cuando declaró “Picasso es comunista, yo tampoco”.²¹⁸ En ese mismo texto declaró “Yo no hago *ready-made*”. Ambas declaraciones insistían en desviar la lectura de la dinámica de influencia y derivación –muy frecuentes en la época, como parte de una sensibilidad modernista que aun privilegia la novedad y originalidad– y dejan abierta la pregunta por la relación que mantenía con esos referentes.

En esta cadena de citas y referencias, se niega la derivación y se insiste en lo “inconventional” [sic.] que es otra forma de decir “diferente”, “nuevo”, ambos valores de la sensibilidad moderna que le otorgan a la distinción la cualidad de generar el cambio y de producir el tiempo. Estos valores estaban presentes también en la posición del No-Grupo y de Herrera frente al “sistema del arte”. En relación con ese punto afirma: “Yo quiero entrar al sistema, pero no con lo que el sistema me da sino como lo que yo le proponga al sistema”.²¹⁹

Posturas como las recogidas hasta aquí no están desligadas de la actitud de desafío a la autoridad que activó el 68 en México y en otras latitudes. A ese respecto, Vincent Descombes afirmó que la orientación de las discusiones en Francia hacia 1978 era “un efecto retardado de la experiencia de mayo del 68” y concretamente producto de cómo se experimentó el poder en esos acontecimientos: en su fragilidad y alta “resistencia a la

²¹⁷ Melquiades Herrera, “Ajuste de cuentas con Marcel Duchamp”, “Graffiti”, Suplemento cultural de *El Sol de Veracruz*, núm. 52 (30 de agosto de 1987). Edición especial Homenaje a Marcel Duchamp con colaboraciones de Olivier Debrouse, Guillermo Santamarina, Alberto Gutiérrez Chong y Melquiades Herrera entre otros.

²¹⁸ Hace referencia a la frase enunciada por Salvador Dalí en una conferencia dictada en el Teatro María Guerra en Madrid, 1951 frente a un auditorio colmado de franquistas: “Picasso es español; yo, también. Picasso es un genio; yo, también. Picasso tiene unos 72 años; yo, unos 48. Picasso es conocido mundialmente; yo, también. Picasso es comunista; yo, tampoco”.

²¹⁹ Entrevista a Melquiades Herrera, *op. cit.*

subversión”.²²⁰ Pero de manera particular, por el tipo de fuerza que movilizó las manifestaciones. Descombes señaló el descubrimiento de la fragilidad del poder frente al “jaleo estudiantil”, el carnaval y en la constatación de que la legitimidad del poder lo otorga la opinión pública. Es decir que el poder es derogable una vez que se desestima y es posible encontrar la radicalidad en el lado más gozoso de la revolución. El mismo autor al ahondar sobre las maneras en que las figuras de autoridad fueron puestas en jaque en este contexto, escribió:

La riqueza de la efervescencia de mayo del 68 no habrá residido en las “ideas” emitidas en ese momento (que no eran más que antiguallas prestadas por la leyenda insurreccional que sirve como mito de referencia a la República francesa); el interés de mayo del 68 estribará en la *impertinencia* de las impugnaciones, en el carácter inconveniente de las críticas: ante todo, son las formas las que han sido trastocadas.²²¹

Ese espíritu impertinente también había quedado inscrito en las calles de París con frases como “Impugnación. Sí, pero ante todo hay que joder”.²²² Otros intelectuales europeos propusieron lecturas en esa dirección como Raymonde Moulin al plantear que el carácter festivo, libertario e irreverente y la manera de vivir poéticamente la revolución, conducía a afirmar que el surrealismo había ganado al marxismo en mayo del 68.²²³ Esta propuesta de Moulin, conduce a pensar otra consecuencia del 68 que no se encuentra en la

²²⁰ Vincent Descombes, “El final de los tiempos”, en *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)* (Barcelona: Cátedra, 1998), 219.

²²¹ Descombes, *Lo mismo y lo otro*, 221-222.

²²² Claude Schou, ed., *Los muros tienen la palabra. Mayo 68*, trad. Eli Bartra (México: Extemporáneos, 1977), 13.

²²³ Raymonde Moulin, *op. cit.*, 186.

coherencia de los discursos marxistas en la producción y comunicación de las obras sino en la renovación de las formas y las poéticas de la revolución donde el juego, el humor, la ironía y la irreverencia tienen un valor crítico importante como herramientas políticas.

En esta genealogía es que cobra sentido el trabajo de No-Grupo, así como otros grupos y artista individuales de los setenta en México que optaron por caminos similares a esa tradición *otra* del 68, distinta al discurso de la izquierda convencional en la línea política del movimiento estudiantil.

Las acciones de No-Grupo no ocurrieron de forma aislada en su tiempo, sino que es posible vincularlas con algunos antecedentes y eventos coetáneos. En una genealogía de raptos, tuvo un lugar *Robarte el arte* (1972) “anti-film”, film pasional, “primera obra anti-kinética”. Todos estos títulos fueron otorgados por sus realizadores Juan José Gurrola, Arnaldo Cohen y Gelsen Gas al testimonio en formato de video de robar con la imagen la Documenta 5, hito de las bienales metropolitanas que consagró el arte conceptual. La obra reunió un conjunto de acciones inconexas con metas o procedimientos imprecisos que, transmitían con irreverencia paródica una indiferencia total ante el evento más aclamado del arte de la época.²²⁴

Hacia finales de los setenta, tampoco son lejanas de los registros de escritura que realizaba el poeta infrarrealista Mario Santiago Papasquiaro sobre las portadas de la revista *Vuelta*²²⁵ y sus conocidas diatribas contra la autoridad literaria y en concreto frente a lo que representaba Octavio Paz. Referencia que sirvió de fondo para el secuestro de Paz en *Los Detectives salvajes* de Bolaño. El mismo poeta había llegado a concebirse como

²²⁴ La relación de esta obra con las del No-Grupo está por explorarse.

²²⁵ Mario Santiago Papasquiaro, *Arte y Basura: Una antología poética* (México: Almadía, 2012).

alguien que “ejerce el terrorismo cultural”,²²⁶ estableciendo un puente con la concepción de la “guerrilla paródica” del No-Grupo.

Como puede verse, estas formas de vincularse con la tradición no se reducen al pastiche y la apropiación desinteresada de las imágenes del pasado, como concebía Fredric Jameson²²⁷ y que en México se instaló como pauta para describir el carácter posmoderno de los neomexicanismos. Por el contrario, su genética cultural las sitúa en la línea de otros gestos iconoclastas conceptuales de la historia del arte. Uno ineludible es el *Dibujo de De Kooning borrado* por Robert Rauschenberg (1953), con el cual el artista norteamericano buscó comprobar la posibilidad de producir una obra a partir de su borramiento, pero encontró que podía hacer propia una obra de otro autor eliminando su forma, como otro modo de robar el arte. También representó la ambigüedad de ser una aniquilación iconoclasta de la obra de su maestro y a la vez un acto de celebración, como el propio Rauschenberg la describió.²²⁸ La ambivalencia de no poder precisar en qué consistió el gesto frente a la obra precedente, es uno de sus rasgos controversiales. Pues ya no es posible limitarlo al acto de ruptura y tampoco al de continuidad, sino que se ubica en otro sitio: entre la no negación –que tampoco afirmación– y la celebración.

²²⁶ Luis Felipe Fabre, “Sobre 1 envoltorio que nadie acierta a descifrar”, *Arte y basura*, 7.

²²⁷ Me refiero al argumento Fredric Jameson de que en el posmodernismo ya no es posible la parodia. Sobre la relación del posmodernismo con el pasado escribió el autor en 1984: “En esta situación, todo intento de parodia queda abortado; la parodia tuvo su época, pero ahora esta nueva realidad del *pastiche* va lentamente relevándola. El *pastiche* es, como la parodia, la imitación de una mueca determinada, un discurso que habla una lengua muerta; pero se trata de la repetición neutral de esa mímica, carente de los motivos de fono de la parodia, desligada del impulso satírico, desprovista de hilaridad y ajena a la convicción de que, justo a la lengua anormal que se toma prestada provisionalmente, subsiste aún una saludable normalidad lingüística. El *pastiche* es, en consecuencia, una parodia vacía, una estatua ciega.” Ver: Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* (Barcelona: Paidós, 1991), 43-44.

²²⁸ Robert Rauschenberg, “Willem de Kooning, and a bottle of Jack Daniels”, San Francisco Museum of Modern Art, <https://www.youtube.com/watch?v=nGRNQR16Do>. Consultado el 10 de diciembre de 2021.

Otras acciones cercanas en el tiempo que compartieron una actitud similar fueron las dos intervenciones performáticas que realizó el artista afroamericano David Hammons sobre la obra *TWU* (1979-1980) del escultor minimalista Richard Serra ubicada en West Manhattan, una zona de la ciudad aún marginal en esa época. En 1981, Hammons realizó *Shoetree* que consistió en lanzar contra la parte posterior de la escultura 25 pares de zapatos como era usual hacerlo sobre el cableado eléctrico para marcar territorio en los barrios aledaños. Luego realizó *Pissed Off* que consistió en orinar sobre la pieza como un habitante de la calle lo haría sobre cualquier inmueble urbano. Ambas piezas retaban el estatuto de exclusividad de la obra impuesta en ese contexto y la sometía irónicamente a los riesgos de la cotidianidad.

De vuelta en el contexto local, no se pueden pasar por alto otros gestos iconoclastas que ocurrieron. Uno de ellos fue el atentado de Enrique Guzmán en la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes contra el cuadro *Serie 2, Negro No.4*), premiado en el Primer Salón de Pintura, de la pintora Beatriz Zamora (1935) –también de la generación de la ruptura—. Era conocido el ímpetu destructivo del artista respecto a su propia obra, especialmente cuando en 1976 entró a la exposición del certamen del Premio Arte Joven y destruyó con una navaja un cuadro suyo. Sin embargo, esa acción es más cercana a la inmolación y el auto sacrificio, características emparentadas con la actitud de otros artistas de los ochenta como Nahúm B. Zenil o Julio Galán.²²⁹

En cambio, lo que ocurrió el 19 de julio de 1978 en Bellas Artes sugiere un acto destructivo algo distinto. El hecho fue interpretado como “atentado”, un acto nihilista, neo

²²⁹ Erica Segre, “Pictorial Eviscerations, Emblems and Self-Inmolation in México: Dissensus in the Work of Enrique Guzmán and Nahúm B. Zenil”, *Sabotage Art. Politics and Iconoclasm in Contemporary Latin America*, Sophie Halart y Mara Polgovsky, eds. (Londres: Bloomsbury, 2016), 58-83.

dadá, “en contra de la supuesta modernidad de la pintura abstracta”.²³⁰ Sin embargo, Olivier Debroise lo llamó “simulacro destructivo” pues encerraba ciertas ambivalencias. La noche del evento intentó explicar en casa de Carla Rippey el trasfondo conceptual del evento, justificado en la falta de sentido de que una pintura abstracta fuera premiada para ese entonces, siendo un tipo de arte válido para otro tiempo, pero ya no para ese. Luego les confiesa que realmente lo había hecho para divertirse un poco “fue pura mala intención... puro cotorreo... quería divertirme un poco”.²³¹ En ese sentido, la acción en Bellas Artes no dejaba de ser una broma, para muchos inaceptable hasta hoy.

Más allá de las controversias que generó en la escena local y en gran medida gracias a ellas, el evento consumó la leyenda que ya representaba Guzmán entre los jóvenes artistas que se distanciaron de la ola de los grupos políticos. Así lo registra Luis Carlos Emerich al afirmar: “para los jóvenes pintores de hoy, la aduana entre la ruptura de los años cincuenta y la buena onda de los ochenta, la cruzó Enrique Guzmán con un pasaporte kitsch”.²³² El “cruce del umbral” fue de la mano de acciones iconoclastas como la referida y también de cómo su producción pictórica se volvió un referente, no sólo para los pintores, como delimita Emerich, sino para artistas con otras prácticas experimentales, como Adolfo Patiño y Carla Rippey.

Todos estos casos comparten un cuestionamiento a cierta autoridad cultural, pero con matices distintos. El caso de Guzmán sostiene una actitud romántica frente al sin sentido. Las acciones de Gurrola y No-Grupo se sitúan más plenamente en el ámbito de

²³⁰ Olivier Debroise, “Música para solitarios”, en *Enrique Guzmán 1952-1986* (México: SEP/INBA, 1987).

²³¹ Testimonio de Olivier Debroise de la escucha de la grabación de la reunión que tuvo lugar en casa de Carla Rippey la noche de los hechos. La transcripción aparece en: *Ibid.*

²³² Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros de los 80`* (México: Diana, 1989), 26.

la ironía y la parodia de los valores del arte y sus figuras de autoridad (el artista, la obra, la institución museo y bienal). No hay una pretensión de derrocar esas autoridades o denunciar alguna injusticia, sino puntualmente profanar su aura, desordenarla, robarla por un rato para mostrar la arbitrariedad de su codificación y posibilitar una nueva relación con esas figuras.

Una lógica de renovación, de reinscripción de elementos del pasado apropiados a través de la parodia iconoclasta, elaborada con elementos de la cultura popular urbana, son las nuevas formas de relación con el tiempo que pueden considerarse posmodernas. Ahora bien, en esa nueva relación con el pasado o los referentes de autoridad cultural, pareciera que el empleo de esos elementos de lo popular urbano —los dispositivos de cartón usados en la venta de dulces en la ciudad, los helados danesa 33, Tacho “El pintor del pueblo”, la devolución de la cortina plástica de nopal a Cuevas— introduce una nueva temporalidad al arte, una que ha corrido en paralelo y fuera de la “alta cultura” y que al ser integrada quiebra el tiempo del arte.

En este apartado revisé aspectos que son parodiados del pasado y que generaban un lugar nuevo en el arte. A continuación, abordaré su elaboración de una genealogía marginal, tanto respecto a la vanguardia, como a ámbitos de lo popular urbano, fuera de la vanguardia.

Una genealogía marginal

Una de las características que le atribuyó Fredric Jameson al posmodernismo fue el regreso de todo aquello que había sido reprimido por la historia de la modernidad. Retomando la proposición freudiana sobre el “retorno de lo reprimido” por la conciencia,

sugirió pensar dichos “retornos” como parte de la experiencia de la crisis de la historicidad. En otro momento, plantea que a consecuencia de la expansión de una cultura de la imagen y el simulacro (en diálogo con Baudrillard), se experimenta “un debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia pública, como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada”.²³³ Me gustaría retomar estas dos proposiciones para explorar en los casos de No-Grupo y Peyote y la Compañía, otro aspecto que pone de manifiesto su distintiva relación con el pasado. Me refiero a la recuperación del estridentismo como una genealogía propia y de ciertos referentes de la cultura popular mexicana de décadas atrás.

Ahora bien, con este proceder no se busca adaptar los casos al marco teórico de Jameson, porque si bien es útil para pensar ciertos aspectos del fenómeno, no cuadra perfectamente. Por ejemplo, la noción de una “temporalidad privada” funciona para abordar la manera en que estos grupos buscaron elaborar un propio tiempo, apropiándose de cierto pasado para una posición diferenciada en el presente. En ese sentido, puede tomarse la connotación de “propia” como distinta a la historia pública. Sin embargo, es imprecisa pues los relatos de sí mismos que elaboraron tanto No-Grupo como Peyote y la Compañía no eran estrictamente privados, sino que eran compartidos con otros artistas de la época.

La recuperación de los estridentistas puede rastrearse además de en los grupos mencionados, también en Grupo Março y, si ampliamos el espectro, en los poetas infrarrealistas. Si se traza ese mapa de relaciones se verá un síntoma de época que no se

²³³ Fredric Jameson, *op. cit.*, 21.

limita a hacer eco del rescate de un nuevo movimiento de vanguardia,²³⁴ sino que el interés particular de esos artistas en él parece obedecer a intereses más precisos. No es casual, por ejemplo, que los tres grupos se hayan distinguido por su desafío a los relatos hegemónicos del arte, tanto los institucionalizados (el muralismo y la ruptura) como la tendencia más generalizada de su generación (los grupos politizados). Tampoco el hecho de que dichos desafíos estuvieron acompañados de un interés puntual en elementos de la cultura popular urbana, compartido con los estridentistas.

¿Cómo abordar estas convergencias? ¿Se trata de un conjunto de enunciados fragmentarios y desencaminados emparentados con el pastiche? ¿O es posible pensar en ellos en otros términos?

Estas preguntas pueden pensarse a través de la proposición de algunos autores del posmodernismo como Hal Foster²³⁵ y Craig Owen. Este último tomó de Jameson, su idea del regreso de lo reprimido para abordar la recuperación de las subjetividades minoritaria y marginadas por la Historia, a través de los feminismos y las luchas de las minorías raciales, los migrantes, la voz de los oprimidos, que en conjunto han puesto en crisis la

²³⁴ No existe una lectura de época de cómo el estridentismo fue recuperado –sus efectos y resonancias– en las prácticas artísticas y de literatura, a raíz de su recuperación en la década de los setenta en estudios publicados en libros, revistas y exhibiciones (Ver: Luis Mario Schneir, *op.cit.*; Roberto Bolaño, “Los Estridentistas”, *Plural* 61, vol. VI, núm. 1 (1976): 48-50; Roberto Bolaño, “Tres estridentistas en 1976”, *Plural* 62, vol. VI., núm. 2 (1976): 61-64; Roberto Bolaño, “Dos lagartos ante una botella”, *Plural* 63, vol. VI, núm. 3 (1976): 22-27. Esta exploración, que sin duda ayudaría a esclarecer una lectura de ese contexto, queda pendiente para futuras investigaciones.

²³⁵ En esa línea, el texto de Hal Foster que introduce su compilación *The Anti-aesthetic* contestó planteando que la resistencia dentro del posmodernismo no sólo es posible sino deseable para hacer frente a los posmodernos neoconservadores o de la reacción. Foster afirma que: “en la política cultural existe hoy una oposición básica: entre un posmodernismo que se propone deconstruir el modernismo y oponerse al estatus quo y un posmodernismo que repudia al primero y elogia al segundo: un posmodernismo de resistencia y uno de reacción.” Hal Foster, “Introducción al posmodernismo”, en *La posmodernidad*, Hal Foster, ed. (Barcelona: Kairós, 1985), 11.

autoridad cultural –se refiere a la cultura de Europa occidental y sus instituciones–. Esta crisis en el posmodernismo Owen la aborda de la siguiente manera:

Es precisamente en la frontera legislativa entre lo que puede representarse y lo que no donde tiene lugar la manipulación posmodernista, no a fin de trascender la representación, sino para exponer ese sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras.²³⁶

En ese marco donde se piensa la posibilidad crítica del posmodernismo y el lugar liminar entre la “legalidad” de la representación y lo que ha quedado “por fuera”, cobra sentido la recuperación a finales de los setenta en México no sólo de elementos de la cultura popular urbana y la cultura de masas que no formaban parte del repertorio artístico hasta entonces –con algunos antecedentes pero diferente fondo–, sino también la recuperación del estridentismo como una vanguardia marginal –de reciente valoración– irreverente, transdisciplinar y que trabajaba con el humor y lenguaje popular urbano. Fue también una manera de diferenciarse respecto a las genealogías más convencionales de los grupos de los setenta en la tradición y vanguardia política.

¿Por qué se dio esa recuperación?

El No-Grupo, según ha relatado Melquiades Herrera, no conocía a los estridentistas hasta que se publicó el libro de Luis Mario Schneider.²³⁷ En ese sentido apunta el artista: “y entonces vimos que ellos también eran inconformes y empezamos a atar

²³⁶ Craig Owens, “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”, en *La posmodernidad*, op. cit., 96.

²³⁷ Luis Mario Schneider, *El Estridentismo, Una literatura de la estrategia*. México: Ediciones de Bellas Artes, 1970. Debe referirse al momento en que conocieron el libro más hacia finales de los 70.

cabos y te pones de abuelos a los estridentistas, pero cuando empiezas a trabajar no tienes un programa definido. Sino que vas encontrando antecedentes y conexiones conforme el trabajo se desarrolla”.²³⁸ Posteriormente, Maris Bustamante expresó que para el colectivo era importarte el estridentismo por ser una de las primeras vanguardias interdisciplinarias, por recurrir al sarcasmo y la provocación como estrategias artísticas frente al arte oficial, por lo que retomaron su “actitud”.²³⁹

Otra pista se encuentra en 1981, año del aniversario 60 del estridentismo que condujo a algunos homenajes. Uno de ellos se llevó a cabo en Xalapa, Veracruz donde participaron en paralelo al programa oficial, Peyote y la Compañía con una serie de acciones y obras gráficas. Una de ellas consistió en plagar la ciudad con un documento que incluían la reproducción del texto estridentista del muestrario de mujeres con los precios actualizados y la imagen de la carta de la lotería del catrín intervenida con una silueta hecha de diamantina de colores de la figura de la dama. La pieza replicaba la acción estridentista de 1921 cuando tapizaron la ciudad de Puebla con el mismo escrito. En palabras de Rippey, se trataba de “un rescate histórico de la obra de los estridentistas”, aunque fue leído como un gesto antifeminista por el contenido del cartel. Como parte del homenaje Carla Rippey realizó un libro de artista que luego se convirtió en ensamblaje, titulado *Poemínimo visual al estridentismo*, fabricado con naipes de lotería plegados.

[Imagen 36, 37]

El mismo texto estridentista sirvió de referencia para el No-Grupo cuando realizó “El No-Grupo ofrece a toda su clientela la lista de precios para 1980”,²⁴⁰ incluyendo

²³⁸ Entrevista a Melquiades Herrera, *op. cit.*

²³⁹ Sol Henaro, *No Grupo. Un sangoloteo*, *op. cit.*, 23.

²⁴⁰ *El No-Grupo ofrece a toda su clientela la lista de precios para 1980*, 1979. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC-UNAM.

distintos servicios como asistir a la apertura de exposiciones con diferente precio si son estatales o particulares, por saludar a alguien en una inauguración (de mano, efusivamente o de beso) y con un porcentaje más caro si es a críticos y artistas; también “por concepto de apreciación de obras” con distinción si son miradas penetrantes, elogios o vituperios. Fue circulado como arte postal en la navidad de 1979 y como parte de la acción *La Muerte del Performance* en 1980.

[Imagen 38]

Con estas recuperaciones puede hablarse de un esquema particular de relación con el pasado y con la noción de autoridad. Por un lado, se parodiaba a la pintura joven de las décadas de los 50 y 60, mismos que se opusieron a la escuela mexicana de pintura. Por otro lado, recuperaron la actitud estridentista, como vanguardia recién descubierta que fue contemporánea y alterna o marginal respecto a la vanguardia mexicana canónica que era el muralismo. Algo evidente es que por ambos lados se da una relación oblicua, parabólica, con el muralismo. Se establece relación con los movimientos que tuvieron una relación directa con el muralismo, pero este no parece ser más el punto de referencia relevante ni para afirmarlo –como sí manifiestan con el estridentismo–, ni como objeto de parodia. Bustamante ha sido clara en que por qué al No-Grupo no le interesaba seguir la pauta de la Escuela mexicana de pintura, por razones ideológicas y artísticas:

Nosotros estábamos en contra de lo tradicional, lo ortodoxo y de la izquierda chata que además descubrimos que en general era analfabeta visual para las nuevas propuestas: veían el realismo socialista o al arte al servicio de la ideología, pero no podían –ni

querían— ver otra cosa. Nosotros queríamos remontar las morfologías de la Escuela Mexicana de Pintura.²⁴¹

Además de esta explícita postura moldeada con los años, encuentro otra clave de la relación de su recuperación del pasado en la devolución de la cortina de nopal. Porque con ella se estaban reactivando temas que la generación de Cuevas había querido enterrar —lo mexicano y lo popular— pero al tiempo entablaban cierta una continuidad por esa vía oblicua con esas problemáticas de la vanguardia muralista. El entierro pretendido por la ruptura, puede decirse, surtió efecto hasta que su postura se volvió documento “muerto”, y en tanto archivo de la cultura pudo ser recuperado para reinscribir los problemas.

¿Bajo qué nuevas preguntas todo aquello que implicaba la cortina de nopal pudo ser reconsiderado? Paradójicamente, en la negación que artistas de ambos grupos expresaron sobre el posmodernismo es posible encontrar algunas respuestas a esa pregunta.

Adolfo Patiño y Melquiades Herrera mostraron de forma temprana sus reservas con el posmodernismo, pero habría que preguntar a qué se referían cuando establecían esa negación. Por un lado, en términos generales se puede inferir que cuando ambos artistas lo niegan, niegan su asignación como estilo, como “moda” o asociación con un “todo vale” y su creciente incorporación al mercado del arte.

En 1982, Adolfo Patiño desde Nueva York escribió un texto titulado “Sobre el arte conceptual”²⁴² donde mostraba su inconformidad con la manera en que este tipo de arte

²⁴¹ Maris Bustamante, “No-Grupo: una estrategia colaborativa del México de los setenta. Diálogo entre Maris Bustamante y Sol Henaro”, en Sol Henaro, *No Grupo. Un Zangoloteo*, op. cit., 149.

²⁴² Adolfo Patiño, *Sobre el arte conceptual*, 1982. Inédito. Texto escrito durante su estancia en Nueva York ese año. Archivo personal de Armando Cristeto.

se había vuelto una norma aceptada absorbida por el mercado. Patiño manifestó no aceptar que el arte dependiera tanto de la textualidad –se refería al arte conceptual norteamericano– y reivindica la significación de un arte de objetos, con objetos significativos para cierto discurso vinculado a “lo propio”, “lo local”, términos que con frecuencia empleaba como otras maneras de nombrar lo popular en su trabajo. Es así como denuncia la acrítica asimilación de lo conceptual en contextos como México donde se olvidan los recursos propios para satisfacer una moda. Adicionalmente expresó su incomodidad con los artistas que en ese momento estaban teniendo éxito mercantil en Nueva York: Julian Schnabel, Keith Haring, “el revalorado” Wilson Avery, Walter de María, Carl André, Pat Stair, Lucas Samara, todos ellos parte del fenómeno del posmodernismo.

Cuando escribió ese texto, Patiño había viajado a Nueva York desde Los Ángeles con el fin de obtener recursos para viajar a la Bienal de Jóvenes de París para lo cual solicito a su familia el envío desde México de materiales populares adquiridos en el centro de la ciudad para producir cajas y objetos para vender allá. El viaje a París no ocurrió, pero la estancia en Nueva York le permitió conocer, compartiendo estancia con el artista venezolano Carlos Zerpa, cómo funcionaba el mercado en esa ciudad y colocar sus obras en perspectiva a ese entorno mercantil. Es decir, realiza un balance del repertorio conceptual que había trabajado en México, protesta frente a un arte conceptual dependiente de la textualidad y defiende la importancia de los objetos y el trabajo con “lo propio”.²⁴³

²⁴³ Información obtenida en a partir de: Entrevistas con Armando Cristeto, 2 de julio de 2020 y con Carlos Zerpa, 31 de marzo de 2022.

Esa postura fue reafirmada por el artista a inicios de los años 90 en una entrevista realizada por Álvaro Vázquez donde expresa su preocupación por el arte de ese momento “queriendo parecerse o igualarse a los cánones que han ido estableciendo los artistas neoconceptuales en el mundo”, cuando de lo que se trataba según su criterio era de “lo que hacemos, sabemos y conocemos, llevarlo e integrarlo a los lenguajes de esos artistas europeos y norteamericanos.”²⁴⁴ Con ambos momentos separados por una década, es posible notar una continuidad en su insistencia de producir desde “lo propio” y con eso intervenir en los lenguajes internacionales. En este punto se encuentra con la posición de Melquiades Herrera como se explica a continuación.

En 1985 ex miembro del miembro del No-Grupo propuso sin rodeos “un arte popular para liquidar al arte posmoderno”.²⁴⁵ El texto acompañaba un performance que realizó el artista en 1985 en el Museo Carrillo Gil en el marco de la exposición *De los grupos, los individuos* ¿A qué se estaba refiriendo Herrera con ambos tipos de arte en qué términos presentan una oposición? El artista parte de enumerar los reproches que se le han hecho a los performance, acciones o eventos, acusándolos de “tomar los aspectos más nostálgicos y reaccionarios del arte popular: torpes número de circo, una teatralidad burda”. En contraste señala “la escasa crítica a las obras “basura exquisita” que por entonces disfrutaba de un creciente éxito comercial” y es de ese lado del diagnóstico que opina que “Todo lo posmoderno no son sino refritos de todo lo que rechazó Duchamp”. Con ello parece denunciar que el posmodernismo reúne los residuos del trabajo de Duchamp y ello carece de interés y utilidad en el presente. Específicamente utilidad social,

²⁴⁴ Entrevista a Adolfo Patiño por Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*

²⁴⁵ Melquiades Herrera, *El café teatro: Arte popular para liquidar el arte posmoderno. Jornadas paralelas en el Carrillo Gil*, 12 de septiembre de 1985, una página. Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.

si tomamos en cuenta que las artes de acción que menciona implican al público de forma protagónica. En ese sentido se trata de una defensa de las artes performáticas que recuperan formas del trabajo escénico popular tradicional (circo, café teatro y la carpa) frente, por un lado, al arte posmoderno que recicla los residuos duchampianos y, por otro, al arte académico de la pintura y la escultura. Puede verse con más precisión la confrontación que quiere plantear en el siguiente fragmento:

Desde 1920 aproximadamente, todas las esculturas son blancas y tienen agujeros, toda la pintura son brochazos o planos geométricos. Esta plástica esmeraldina o sancarlina que hace la felicidad de los antropólogos, pero de la pobreza, no es exclusiva de México sino una contaminación internacional. Superar esa brutal crisis mediante el análisis del arte popular, profundizándolo contra el llamado arte posmoderno y liquidarlo, esa es una alternativa del café teatro.²⁴⁶

Respecto a la pintura y la escultura, parece haber en ese fragmento una aclaración de que el arte vigente y afirmado por las academias es el mismo desde la vanguardia, es decir no es distinto como pretende el arte posmoderno. Lo que sí sería distinto y combatiría ese arte que favorece el *estatus quo* es un arte popular a través del café teatro. La manera en la que está plateada la oposición aquí hace pensar en la distinción que planteaba Foster entre un posmodernismo reaccionario y uno de resistencia, donde este último negaba al modernismo, a la vez que negaba el *estatus quo* de la cultura posmoderna reaccionario. Herrera está retratando justo esa confrontación. Donde el arte que le interesa recupera

²⁴⁶ *Ibid.*

elementos del pasado que han sido juzgados como nostálgicos, y que por demás están al margen de los relatos canónicos del arte moderno, pero que son recuperados en el presente en confrontación con las formas del mainstream cultural y su fácil absorción por el mercado.

La proposición de Herrera además hace regresar como bumerán la propuesta de Cuevas de 1958 de un arte cosmopolita para combatir un arte popular. Claro está: ambos están entendiendo de modo distinto lo popular. Mientras Cuevas lo asociaba al nacionalismo, el folclore y el consumo de los medios masivos; Herrera está pensando concretamente en un arte que involucre de forma protagónica al público como es el café teatro. Pero hay aquí una posible contestación que vuelve a hacer eco de la devolución de la cortina de nopal por parte del No-Grupo en 1979. Una contestación a la que también se sumaría Adolfo Patiño y Peyote y la Compañía con la reivindicación de lo propio y lo “popular” como un modo de intervenir en las consideraciones sobre qué se consideraba valioso en términos artísticos.

Situar los debates sobre el posmodernismo que se tenía en México entre 1975 y 1985, queda pendiente por implicar una investigación más detenida. Pero es posible comprobar con los casos mencionados una relación con el pasado distinta a la que tuvieron los artistas de los cincuenta y sesenta en una lógica de ruptura, como aquello que hace mover el tiempo. No es que se haya dejado de pensar el tiempo del arte en términos de diferencia, sino que esa diferencia es planteada, en otros términos. No como ruptura, sino como renovación del tiempo a través de intervenir en un relato e introducir la broma, la trampa, la redirección del sentido hacia otro estatuto de las figuras, objetos e imágenes. Tanto Gerzso como Cuevas se volvieron pretextos para el divertimento y la

experimentación, “poco más que un motivo”, dijo Herrera a propósito del *Secuestro plástico*.

Al igual que el caso del atentado de Guzmán a la pieza de Zamora, sus acciones muestran que los valores asignados a referente pueden cambiar porque pueden ser leídos de otra manera, se muestran como signos y con ello muestran su arbitrariedad y las frágiles y móviles condiciones que soportan su estatuto como autoridad. Bajar las obras del pedestal evidenciaba el mecanismo de validación que las sostenía en lo alto.

La nueva relación de diferencia es una donde coexisten de forma paradójica la continuidad y la ruptura, donde se recupera el pasado en tanto imagen y signo que es usado para construir otro relato, uno desmitificador. Se toma el precedente para escribir una narración nueva que emplea los recursos del humor y la iconoclastia. En todos los casos mencionados, se extrae del curso del tiempo un elemento ya histórico, icónico, dotado de cierta aura y se introduce como significante de otra narración, una que concierne a un conjunto nuevo de formas y discursos acerca del arte.

Borrar y renombrar, descolgar un cuadro, animar las figuras de una pintura, simular un secuestro y un atentado, todas formas de inaugurar nuevas narraciones, donde el precedente, el pasado entronizado, no se elimina, sino que se le hace participar bajo otro estatuto.

Recapitulación

A partir de los casos revisados puede pensarse en un posmodernismo mexicano con una forma de experimentar el tiempo y la relación con la historia, distinta a las generaciones anteriores –la Ruptura, el muralismo, incluso del estridentismo– y al entorno de los grupos de los setenta. Este nuevo tiempo no estaba basado en una dinámica de

rupturas con el pasado que marcaban el avance temporal; sino que recupera un tiempo cíclico donde el pasado y ciertos referentes históricos son renovados para atender a consideraciones del presente. De esta manera se dio un reajuste con la tradición artística donde un factor clave fue la integración en el arte de elementos de la cultura popular urbana y la cultura de consumo a través de estrategias de humor, juego y parodia.

La reivindicación de dichos elementos –que no estaban antes en el arte– no sólo introdujo la posibilidad de desordenar los valores culturales asignados entre alta y baja cultura –estrategia asociada al posmodernismo–, sino que creó un tiempo nuevo dentro del tiempo del arte que lo ponía en crisis: un tiempo de lo popular urbano mexicano que tenía sus propias tradiciones y una historia fuera de la Historia cuya apelación podía cambiarlo todo.

Dichas renovaciones no serían comprensibles sin la transformación del objeto artístico a partir de los objetos cotidianos de la urbe popular en la práctica de artistas como Melquiades Herrera, Adolfo Patiño, Magali Lara y Rowena Morales. Tampoco sin considerar la ampliación de la noción de sujeto político entre estos artistas, en el contexto de desplazamientos significativos en los campos de la política y la estética. Planteado de otro modo: los cambios que tuvieron lugar en torno a las nociones de experimentación, vanguardia y modernidad en el arte, generaron una transformación de los objetos y los sujetos. Los dos siguientes capítulos estarán dedicados a ambos asuntos, a través de casos de artistas y obras particulares.

Capítulo 2. Reformulaciones del objeto de arte y de los objetos en el arte.

Introducción al capítulo

Este capítulo está dedicado a analizar las formas en que ciertos artistas –Melquiades Herrera, Adolfo Patiño, Magali Lara y Rowena Morales– integraron objetos cotidianos de la cultura popular urbana y la cultura de consumo en sus obras de arte, objetuales y/o performáticas. Se enfoca en específico en el funcionamiento de esos objetos en las obras para mostrar cómo hacían resonancia de y participaban en la transformación de las nociones de cultura popular urbana y de pueblo de la época y por otro. A la vez planteo en cada caso un modo específico de reformulación del objeto artístico respecto a las propias tradiciones en las que se inscribían. Esta proposición puede encontrarse en: las desviaciones del *ready-made* y del *object trouvé* hacia un objeto semiótico en Melquiades Herrera; los desafíos a los códigos de la cultura nacional a través del objeto autobiográfico y transicional en la obra de Adolfo Patiño; y las representaciones de objetos cotidianos contra los mandatos académicos y de género en la obra temprana de Magali Lara y Rowena Morales. Sólo en algunos casos se trata de arte objeto, en otros casos las obras responden a otras prácticas como el performance, la instalación o que se acercan a la fotografía.

Este procedimiento artístico no fue exclusivo de estos artistas. Sino que tiene que ver con una apertura de la noción de objeto artístico que venía ocurriendo desde la década de los sesenta y más aún los setenta por la ampliación de aspectos de la realidad social a ser integrados en las obras –cultura popular y de masas–. Están presentes este tipo de objetos en el arte correo y otras prácticas de tendencia conceptual, así como en otras

prácticas objetuales de artistas como Yani Pecanins, Antonio Anguía, Alan Glass –en la línea surrealista del *objet trouvé* o el ensamblaje– y Alberto Gironella, que fue un referente clave para Adolfo Patiño. Incluso en ciertas obras de la tendencia surrealista en la línea del *objet trouvé* o el ensamblaje. También es preciso recordar a artistas que integraron representaciones de este tipo de objetos en su pintura como Enrique Guzmán, Julio Galán, Dulce María Núñez, Rocío Maldonado, Rubén Ortiz Torres que son contemporáneos a los revisados aquí.

Selecciono estos casos por el tipo de objetos que involucran sus obras, es decir la centralidad de la procedencia y la enunciación de la cultura popular urbana y de consumo acerca de sus objetos. También porque en todos sus casos, el empleo de estos objetos estaba en función en una reconsideración de la experimentación artística, la vanguardia y la modernidad. Cada caso elabora y responde a un problema distinto, pero en todos, la integración del objeto popular y cotidiano, permitieron cuestionar los límites del arte vigentes en ese momento y reformular el objeto artístico mismo.

A la par, exploro la hipótesis de que, las reformulaciones del objeto de arte con objetos populares ampliaron el espectro de sujetos políticos apelados en el arte, tanto por tratarse de sujetos artistas que eran parte de las clases populares o subalternas con cuyos referentes trabajaban, como por apelar a esos sujetos con los códigos que estaban produciendo, con representaciones de clase que antes no tenían lugar en la producción en el arte. Este asunto dará paso al capítulo tres enfocado en esos sujetos.

Este estudio busca contribuir a la historia del arte de los ochenta donde ha prevalecido la atención a la pintura y no a los objetos artísticos y al lugar de los objetos en el arte. Lo cual ha dificultado trazar una continuidad de discusión al respecto, como sí ha sido posible hacerlo respecto al arte pictórico de larga tradición en el país.

Una de las excepciones en el campo de la estética, fue el texto *Artistas en tránsito* de Jorge Alberto Manrique que enfatizó la entrada en los 80 de “un objeto herido”, para referirse a un nuevo tipo de objeto artístico que cargaba con las batallas de la década anterior, producto de la férrea crítica al arte como mercancía que le precedió. Así lo describió Manrique:

La generación de los artistas en tránsito está marcada por un signo, que considero substancial: el de la recuperación de la imagen y del objeto artístico. Después de la desconfianza y el desprecio de los grupos hacia el objeto, se le concede nuevamente a éste un valor propio y un derecho a la existencia. Pero puede decirse que se trata, ahora, de un objeto “herido” en el que han quedado las huellas del trauma de los setenta y su desprecio a la obra de arte”.²⁴⁷

El diagnóstico de Manrique realizado en retrospectiva hace notar un momento transicional a inicios de los ochenta, de artistas nacidos alrededor de 1950 que ya se habían apartado de la dinámica de los grupos y emprenden una “nueva instauración del objeto de arte.” El autor no incluye en su recorrido a los artistas que revisaré aquí, pero sugiero que sus obras se inscriben en esta misma categoría de “objeto herido”. Pues, aunque obedecen a problemáticas distintas a las incluidas por Manrique en el artículo, comparten otros rasgos identificados por él, como su relación con la tradición de “lo mexicano” y la recuperación de lo popular. En sus palabras: “Ellos no buscan resucitar un pasado glorioso sino

²⁴⁷ Manrique, *op. cit.*, 14.

encontrar, burla, burlando los rasgos de una cultura muchas veces marginada y menospreciada que tiene una existencia extra-artística en la realidad popular del país.”²⁴⁸

También busco contribuir al estudio de la época, en concreto el congregado por *La era de la discrepancia*, en relación con el arte conceptual. Pues en esa investigación, la sección dedicada a este tema se enfoca en redes específicas como las de Felipe Ehrenberg, Martha Helión, Ulises Carrión y los circuitos editoriales. Pero no así en las prácticas conceptuales más centradas en el objeto y el arte acción que emprendieron sistemáticamente otros artistas como Adolfo Patiño, Melquiades Herrera o Maris Bustamante o del lado de la narrativa visual con objetos como Magali Lara y Rowena Morales.

²⁴⁸ *Ibid.*, 16.

2.1. El objeto semiótico de Melquiades Herrera. Más allá del *ready-made* y el *object trouvé*.

Introducción al subcapítulo

En el tránsito de las artes visuales mexicanas de la politizada década de los setenta hacia la exaltación pictórica de los ochenta resalta por su singular polimorfismo y barroca parafernalia objetual, la figura de Melquiades Herrera. Fue profesor de geometría y pedagogo experimental, coleccionista chacharero, escritor, artista plástico y del arte acción para espacio público y televisión; y, principalmente, como él mismo se consideraba, era un *presentador de objetos*.²⁴⁹ A diferencia de la característica centralidad del cuerpo en el performance desde los sesenta, en sus acciones el cuerpo era vehículo para traer al frente ciertos objetos. Contrario a la función habitual de estos como ilustradores de ideas, en el caso de Herrera ocurría al revés: elaboraba las más insospechadas ideas como pretexto para presentar objetos del “ingenio popular” extraídos de su circulación cotidiana en la ciudad.

Al menos desde Marcel Duchamp, la operación artística de recontextualizar objetos de la vida cotidiana –a través del *ready-made*– es común. También el objeto surrealista *object trouvé* funcionada en ese sentido, si bien con procedimientos distintos. Su uso en varios momentos de las vanguardias y las neovanguardias fueron frecuentemente signo de la búsqueda por superar las dicotomías modernas entre arte y vida, cultura (alta cultura) y vida cotidiana. Sin duda, el trabajo de Herrera con los objetos de consumo popular se inserta en esta tradición vanguardista. Pero su caso deja ver cómo

²⁴⁹ Dulce María Alvarado, “Entrevista a Melquiades Herrera”, en *Performance en México: 28 testimonios, 1995-2000* (México: Diecisiete. Estudios Críticos, 2003), 150.

la neovanguardia local reelabora y desvía esos referentes hacia otros cuestionamientos que complejizan los límites de lo que entendemos por “arte” y “cultura popular”.

Herrera introdujo al arte objetos con un carácter distinto a sus precedentes de las vanguardias: un objeto semiótico cargado de sus significados anteriores –reflejo de la cultura material y de consumo de las clases populares de la ciudad– cuyas funciones originarias son suplantadas para cumplir otras múltiples en función de la retórica del artista en el espacio del arte. Esos objetos hicieron parte de prácticas que, si bien recuperan algunas estrategias vanguardistas anteriores, enrarecen el entendimiento mismo de la vanguardia.

Con ellos, cuestionó los valores entorno a la dicotomía entre alta y baja cultura, y las distinciones entre arte, artesanía y diseño. Realizó una crítica a las instituciones culturales que tenían un entendimiento de lo popular constreñido al folclor y la idealización de lo rural y lo indígena. También permite identificar en el arte del período otra posibilidad de pensar la acción política que se desplaza de la articulación con las luchas populares, hacia el trabajo desde la cultura de las clases bajas a partir de lo producen y consumen.

Algunos referentes teóricos importantes en la concepción de los objetos de Herrera fueron Abraham Moles²⁵⁰, Jean Baudrillard²⁵¹ y Juan Acha, de quienes es posible encontrar algunas ideas en su trabajo. De Moles fue relevante su teoría de los objetos con un enfoque sociológico y semiótico, pionera en considerar los objetos cotidianos como mediadores sociales y como mensajes que crean sistemas de comunicación en la “sociedad

²⁵⁰ Abraham Moles, *Teoría de los objetos* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975).

²⁵¹ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos* (México: Siglo XXI, 1969); Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, 5ª ed. (México: Siglo XXI, 1974).

objetal” derivada de la cultura de consumo. Es decir, la mediación de los objetos articula las relaciones sociales y produce los entornos estéticos. A la par de esa función socio-semiológica, Moles consideró los objetos como extensiones de la acción humana, o sea como actos y utensilios insertos en una praxis. Idea que se explorará en la obra de Herrera en esta sección.

Baudrillard propuso pensar los objetos como parte de un sistema de signos –que son consumido como signos– donde se juegan, además de su utilidad, sus múltiples resemantizaciones en función de discursos de estatus social, identidad, tradición entre otros valores sociales que buscan la diferenciación. Los objetos-signo y objetos-discurso conforman un sistema cultural que procede de un sistema tecnológico con ciertas condiciones materiales y estructuras funcionales. Pero la mayor relevancia para el autor estructuralista francés, como para Herrera, está en el proceso de significación. Es decir, cuando los usos de los objetos rebasan el plano tecnológico, incluso traicionando sus funciones primarias para ser resignificados.

De Juan Acha, Herrera asimiló su proposición de los no-objetualismos, como también el No-Grupo²⁵² y otros artistas y críticos latinoamericanos de los setenta.²⁵³ El concepto aglutinaba de forma no jerarquizada prácticas asociadas al arte, las artesanías, el diseño, trabajos escénicos, ambientes urbanos, incluso costumbres y comportamientos sociales. Del arte vinculó prácticas experimentales que no identificaban del todo con nomenclaturas importadas como *performance*, *happening* o arte conceptual. Lo común entre ellas era su negación del objeto de arte como fetiche mercantil que sostiene las

²⁵² Maris Bustamante, “1963-1983: Veinte años de no objetualismos en México”, *Ramona*, <http://www.ramona.org.ar/node/20993#2>. (Consultado el 14 de septiembre de 2019).

²⁵³ *Memorias del Primer Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano* (Medellín: Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011).

condiciones del campo artístico como un espacio exclusivo alejado de los procesos productivos de la sociedad en general. Con esta teoría Acha buscaba combatir el carácter autónomo del objeto de arte para incorporarlo a la cultura en general, rescatar su valor de acción en lo social y concebir el arte como un proceso triádico de producción, distribución y consumo.

Como se verá, esta teoría permea la concepción de Herrera del lugar del arte en lo social que adquirió en su práctica tres dimensiones: la participación del artista en los medios de comunicación masiva, el estudio y trabajo con estrategias de la cultura popular y en su modo de replantear las economías del arte. Esto es: reubicar la óptica de las prácticas en el ciclo de producción, distribución y consumo y, ampliar el espectro de recursos a utilizar pensando en sus implicaciones materialistas y potencial semiótico.

Para ahondar en estos asuntos retomaré acciones, textos y obras de Herrera donde su presentación de objetos deja ver, desde una perspectiva semiótica, la relación que existía en su práctica entre el sistema tecnológico y el sistema cultural de los objetos.²⁵⁴ Es decir, entre su carácter material, técnico y de diseño y a los sistemas culturales donde habitaron entre la calle y el campo del arte.

Esta tensión entre ambos planos o sistemas, lo abordaré a partir de dos apartados. Primero, presentaré un enfoque materialista del plástico –material predominante en sus objetos– que me permitirá situar sus objetos en su contexto social. Dicho abordaje desde la cultura material mostrará otra dimensión de los objetos que lejos de ir en detrimento de su carácter semiótico como propone la teoría de Baudrillard, lo complementa. En segundo

²⁵⁴ Esta distinción y la relación entre un sistema y otro, lo retomo del estudio de Alfredo Cid Jurado, “El estudio de los objetos y la semiótica”, *Cuicuilco* 9, núm. 25 (mayo-agosto, 2002): 5, consultado el 22 de mayo de 2022, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102511>.

término, revisaré obras donde Herrera tensa explícitamente la cultura popular urbana con la Historia del arte, sugiriendo una especie de Historia popular del arte con cierto carácter emancipatorio.

Con ambas entradas se mostrará cómo replanteaba la idea de una identidad mexicana, contra los discursos tradicionales entorno a lo popular-nacional, desplazando la idealización posrevolucionaria de un “espíritu popular”, hacia un enfoque materialista, económico y semiótico de las relaciones sociales y culturales mediadas por objetos. Con estos elementos se cuestionará en qué medida sus obras ampliaron las representaciones de clases populares urbanas en el arte y transformaron el objeto artístico.

El plástico: un material-signo²⁵⁵

En el video performance titulado *Uno x 5, 3 x diez* (1993), Melquiades Herrera narra desde el interior de un caleidoscopio cómo la Ciudad de México pasó de una situación rural a una citadina.²⁵⁶ Para ilustrar su relato despliega en la superficie especular del aparato óptico un repertorio de ínfimas cubetas que transitan materialmente del metal al plástico. Ante el último de estos objetos sintéticos se detiene en *close up* y observa con detenimiento. Parto de esta secuencia para interrogar de cerca este material predominante en la colección de objetos de consumo cotidiano del artista, reunida por él entre 1979 y

²⁵⁵ Una versión de esta sección fue presentada en el XLIV Coloquio Internacional de Historia del Arte “El giro material” del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, con el título de *Digresión materialista sobre el plástico en la colección de Melquiades Herrera en el Museo Universitario Arte contemporáneo*, el 9 de octubre de 2020.

²⁵⁶ Melquiades Herrera, “Uno por 5, 3 por diez (Vendedores ambulantes)”, realizado por Jorge Prior, TV-UNAM, 1993, video, 10:20, <https://www.youtube.com/watch?v=UrhyVopd7hY&t=14s>. Consultado el 23 de febrero de 2024.

2003.²⁵⁷ En esta ocasión, me enfocaré en aquellos que conciernen a la primera mitad de la década de los ochenta.

[Imagen 39]

La colección está conformada por una plétora de objetos en su mayoría plásticos, hechos en China, Taiwán, Hong Kong, Estados Unidos y México. Entre ellos: lentes estrambóticos, peines multicolores, juguetes de bajo presupuesto, accesorios de mago y merolico; parafernalia de Coca-Cola, Batman y Fantomas; juegos didácticos, plumas y una serie de coloridos portafolios Samsonite igualmente plásticos.

[Imágenes 40, 41]

Según evidencia la datación inscrita en los productos, los objetos fueron adquiridos no para atesorar con nostalgia un pasado. Sino que eran contemporáneos a su propio andar en la ciudad y su criterio de selección era otro: consistía en encontrar en los artefactos cualidades semióticas y multifuncionales.

Una explicación sobre esto se encuentra en su proposición teórica del “El Chuchillo de Fantomas”,²⁵⁸ un texto escrito con motivo de su exposición retrospectiva *Divertimento, vacilón y suerte. Objetos encontrados. Colección Melquiades Herrera 1979-1990*. La alegoría del “cuchillo de Fantomas” hacía referencia a objetos de “doble filo”, estético y artístico, polivalentes en su uso y significado y múltiples funciones. Entre todo el mar de objetos, los suyos eran “sus representantes pervertidos por una poética

²⁵⁷ La mayor parte de la colección de objetos de Melquiades Herrera se encuentra en los acervos del Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Otro conjunto con menos elementos se encuentra en la Academia de San Carlos, UNAM.

²⁵⁸ Melquiades Herrera, “El cuchillo de Fantomas”, en *Divertimento, vacilón y suerte. Objetos encontrados. Colección Melquiades Herrera, 1979–1990*, ed. Alfonso Morales (México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1999). Publicado con motivo de su exposición homónima en la Galería de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público ese año.

paradójica y ambigua”.²⁵⁹ Algunos ejemplares: llavero-crucifijo-navaja, nariz-destapador, cuchara-avión, virgen-botella, lentes-peines, labial-proyectil, hamburguesa-transformer. Era la maleabilidad funcional y simbólica –polivalente– del objeto el modelo que permeaba el resto de la colección. Siguiendo este patrón Herrera refuncionalizaba y resignificaba otros artefactos como una peineta que amarrada con un elástico se volvía bozal; unos coladores miniaturas y espumaderas, colocados en los ojos se transforman en lentes y un peine, una pistola.

[Imágenes 42]

¿Qué tipo de funciones tenían estos objetos en el entorno social? A diferencia del objeto pop representado por Andy Warhol, cuyo carácter icónico estaba dado por la reproducción y el consumo masivos de su imagen como son los casos de Coca-Cola, la sopa Campbell y la caja Brillo, los de Herrera son cosas de otra naturaleza. En su mayoría se trataba de productos de consumo residual que ostentan valores excedentes de orden estético, ornamentales, cosméticos o funcionales secundarios, cuya función social es cubrir a bajo costo chispazos de deseo, banalidades y gustos efímeros de las clases subalternas urbanas de la Ciudad de México. El caso de su colección de objetos alusivos a Coca-Cola es un ejemplo significativo.²⁶⁰ A Herrera no parecía interesarle tanto como a Warhol, la imagen masiva de la marca, sino los objetos y mercancías que se producen entorno ella, productos patentados, réplicas, piratería, juguetes populares que reciclan las latas, entre otras apropiaciones y alteraciones del producto original.

²⁵⁹ *Ibid.*, 304.

²⁶⁰ Sobre el asunto específico de su colección de objetos de Coca-Cola ver: Los Yacuzis Grupo de Estudios Subcríticos, “Melquiades Herrera. Un teorema cultura demostrado según el orden geométrico”, *Melquiades Herrera. Reportaje plástico de un teorema cultural* (México: MUAC, UNAM, 2018), 18-21.

Herrera insertó estos objetos en praxis tan diversas como arte acciones para espacio público, televisión y cabaré, textos periodísticos, disertaciones, el ejercicio pedagógico y un largo etcétera donde los objetos traían al frente el argumento principal. Los objetos cobraban nuevos sentidos a partir de los múltiples disfraces y caracterizaciones del artista: el merolico, el científico de carpa, el mago callejero, el inventor y personajes de la cultura televisiva y la historieta como el Panzón Soto, Cantinflas, Capulina, Batman y Fantomas, entre otros. Había en esos actos de imitación un juego de escenificación de las identidades y los imaginarios populares de las historietas, no de los estereotipos de la identidad nacional²⁶¹ sino desviadas a otros que permiten pensar las clases populares urbanas a partir de sus hábitos de consumo. En este trabajo mimético tuvieron un papel fundamental la indumentaria y la máscara, que funcionaban no sólo como dispositivos de exhibición de los objetos sobre el cuerpo, sino como transformadores de los objetos mismos al hacerlos aparecer inmersos en nuevos discursos.

No obstante, los objetos de Herrera no sólo operaban como signos que producían distintos discursos, sino que su materialidad misma aportaba elementos fundamentales a sus procesos de significación. En ese sentido, no operaban cabalmente como había concebido Baudrillard al “objeto-signo” y objeto-discurso. Según sus palabras, el objeto “es consumido nunca en su materialidad sino en su diferencia”,²⁶² es decir en su capacidad de generar distinción social. En cambio, en el caso de los objetos empleados por Herrera su materialidad es clave en el proceso de significación social y en su operación de

²⁶¹ Ricardo Pérez Montfort analizó estereotipos de la identidad mexicana como: el mexicano rural e indígena, el mestizo, el charro y la china poblana, el distintivo festivo y la oposición al extranjero, entre otros. Ver: Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000).

²⁶² Baudrillard, *El sistema de los objetos*, 224.

inserción en el campo artístico. El plástico, en este caso, parece constituir una especie híbrida de material-signo.

De ahí que sus objetos componen un acervo de materialidades, en especial de las gamas de plástico disponibles en el comercio de contrabando en la ciudad de la época en que fueron recolectados, provenientes de China, Corea, Estados Unidos, entre otros. A partir de este reconocimiento, pueden identificarse tres tipos de plástico que delinean el valor social e histórico de esos objetos.

Para abordar este enfoque considero una perspectiva de los estudios de la cultura material, en particular una teoría de la década de los ochenta, según el balance realizado Dan Hicks,²⁶³ de la “antropología social del consumo” de Daniel Miller,²⁶⁴ autor que ponderó la recepción activa de los objetos de consumo masivo por parte de sus usuarios y planteó que los objetos y su materialidad producen relaciones sociales específicas.²⁶⁵

Con estos puntos de vista, se busca mostrar que en los objetos reunidos por Herrera que sostenían su práctica artística, los enfoques semiótico y material si bien están en tensión, no son irreconciliables. Ambos enfoques, en su caso, son indisociables de la vida social del plástico en la década de los ochenta y noventa del siglo XX en México.

La colección da cuenta de múltiples transformaciones económicas, políticas y sociales que estaban teniendo lugar durante el período que fueron adquiridas (1979-2003) y que es posible encontrar en la propia historia de la industria petroquímica mexicana durante esos años. La gama es amplia y es posible agruparla en al menos tres conjuntos:

²⁶³ Dan Hicks, “The Material-Cultural Turn: event and effect”, en *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, ed. Dan Hicks y Mary Carolyn Beaudry (Oxford: Oxford University Press, 2010), 25-99.

²⁶⁴ Estas aportaciones fueron también relevantes como respuesta a la literatura sobre el consumo de los objetos cotidianos del enfoque lingüístico de Roland Barthes (1957) y Jean Baudrillard (1972), quienes habían entendido los objetos como textualidad y discurso. Hicks, “The Material-Culture Turn”, 60.

²⁶⁵ Daniel Miller, *Material Culture and Mass Consumption* (Oxford: Basil Blackwell, 1987), 109.

Primeramente, encontramos objetos importados de China, Hong Kong y Taiwán que muestran la progresiva desregulación de la economía mexicana. China, a partir de la apertura económica declarada en 1979, se había convertido progresivamente en el principal país productor y exportador de plásticos en múltiples aplicaciones con y sin patente. Una proliferación de copias y reproducciones viajaban hacia el mundo desde una cultura que, como ha retratado Byung-Chul Han, no conoce entre sus valores nociones de “originalidad”.²⁶⁶ En México este contrabando se agudizó alrededor de la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC) y la colección de Herrera da cuenta de este proceso donde el contrabando tepiteño fue protagonista.

En la primera mitad de los ochenta, la fayuca tepiteña importaba a México sobre todo mercancías de plástico procedentes de Estados Unidos. Tepito, hoy célebre como el mercado más grande de contrabando del país, había pasado de ser un barrio de oficios (1950-1970), a un barrio fayuquero durante la década de los ochenta para posteriormente, a raíz del TLC, especializarse en piratería proveniente de países asiático, en especial de China.²⁶⁷

Otro conjunto abundante en la colección de Herrera son los juguetes, bisutería y accesorios fabricados en Estados Unidos e ingresados de forma clandestina a México como fayuca, entre finales de los años setenta y mediados de los noventa. Hasta los años setenta la mayoría de las compañías de juguetes se concentraban en Estados Unidos, luego algunas de ellas migraron a países como México, con empresas líderes como Mattel y

²⁶⁶ Byun-Chul Han, *Shanzhai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016), 20.

²⁶⁷ Esta historia se profundiza en: Carlos Eduardo Alba Villalever, “Piratería: la economía política de Tepito” (tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009).

Kenner. Por lo que este conjunto de objetos, son un testimonio de las economías informales puestas en marcha para acceder a una gama de productos anhelados pero inaccesibles por medio de la legalidad.

Un tercer tipo de objetos que resaltan en su colección son los juguetes plásticos producidos en México por fábricas mexicanas y/o en talleres caseros y familiares de pequeña escala. Las empresas jugueteras mexicanas como Mi Alegría y Lili Ledy, desde el comienzo de la década de los setenta, tuvieron que sobrevivir a una creciente competencia con los juguetes importados con acabados pulidos, superficies lisas y más variedad de colores. Los de afuera eran una ostentación del poder tecnológico que habían alcanzado los países desarrollados en la industria petroquímica y muestras cada vez más acabadas de la utopía material del plástico impulsada tras la Segunda Guerra Mundial.

En contraposición, en una vía subterránea y paralela, desde finales de los sesenta proliferaron los talleres familiares y microindustrias caseras que fabricaban juguetes con cierta reminiscencia artesanal, los cuales eran vendidos a precios ínfimos y accesibles para la gran mayoría de la población. Producían copias de los modelos originales (patentados) y modelaban figuras inéditas e inventadas a partir de juguetes sólo conocidos en los medios de comunicación. A estos dos tipos de figuras típicas del mercado mexicano, así como de otros países subdesarrollados, se les denomina recientemente *bootleg* y *knock off*. El *bootleg* replica sin licencia y con los materiales, moldes y piezas a la mano, un modelo preexistente en la industria. Algunos de estos objetos eran ensamblados con partes de diferentes figuras adquiridos por mayoreo en sitios como el Mercado de Sonora. Es común encontrar, por ejemplo, un Batman con cuerpo de luchador, o un Superman con cuerpo de Spiderman.

Por su parte, el *knock off* inventa figuras sin un modelo previo pero presentes en el imaginario de consumo. En la colección de Herrera se encuentran varios de este tipo como son una matraca en forma de calavera, un cajón de bolero y un Chapulín Colorado en plástico soplado, las clásicas figuritas de luchadores realizadas en inyección de polietileno, diminutos Cantinflas y Tongolele moldeados para bailar mecánicamente a través de un alambre. Todos producen figuras que reúnen referentes de amplios grupos sociales, pero a las que ninguna empresa prestaba atención ni buscaba invertir en su patente. En ese sentido, tanto el *bootleg* como el *knock off* atentaban contra el poder hegemónico de las grandes empresas transnacionales sobre la imaginación material e inventaban imagerías propias para amplios sectores sociales.

[Imágenes 43, 44, 45, 46, 47]

Desde los años sesenta, Pemex es el principal proveedor de materias primas como el polietileno de alta y baja densidad, que son los químicos más frecuentes para la fabricación casera de este tipo de objetos. Sin embargo, varios productores las combinan con otros químicos locales e importados en un proceso de prueba y error que puede verse en la hechura de los objetos mismos. Nunca uno es idéntico a otro y evidencian la continua experimentación del procesamiento de polímeros, cuyo alto grado de improvisación respondía al oscilatorio valor global del crudo y la inestable capacidad industrial del país, especialmente a partir de la crisis mundial de 1982 cuando se desplomó el precio del petróleo.

Las gamas de plásticos entre los objetos de Herrera dan cuenta de esa compleja coyuntura de crisis económica que acentuó las desigualdades sociales y donde se diversificaron las tácticas implementadas por los sectores más desfavorecidos para sobrevivir a la debacle. Esta experimentación en diversas escalas que abarca

importaciones y exportaciones de mercancías, fayuca, piratería y producciones en talleres familiares reflejan la propia historia mexicana del petróleo en esa etapa y las cambiantes relaciones sociales en relación con dicho material.

La proliferación del plástico desde sus primeras implementaciones en la década de los cincuenta ha llegado a establecer que casi cualquier objeto imaginable es susceptible de ser reproducido en este material, incluso aquellos más excepcionales destinados al consumo de altas esferas sociales. Al respecto, el artista Vicente Razo se ha referido a “su valor mítico social”²⁶⁸ como una materia mágica que convirtió lo artificial en lo común y que ha democratizado el fetiche. Los objetos de Herrera portan esa magia, no porque demuestren las sofisticadas capacidades del material para imitar objetos de lujo y simular otros materiales, sino por el contrario, porque muestran la capacidad del material para, con mínimos recursos, socializar el consumo a través de atajos, trucos modestos e invención.

Un cúmulo notorio en la colección que refleja este enfoque son los peines de múltiples formas, colores y consistencia material, de procedencia estadounidense, china, taiwanesa y mexicana. Herrera empleó estos objetos en su práctica artística para fabricar ensamblajes, *gadgets* como es el caso de su fabricación manual de unos lentes con bigote para imitar a Groucho Marx, tal como lo fotografió Javier Hinojosa en 1994. También para realizar uno de sus performances de repertorio más conocidos: *Venta de peines* (1993).²⁶⁹

[Imágenes 48 y 49]

²⁶⁸ Vicente Razo, “Magia urbana y arte en un camino convergente: el uso del plástico” (tesis de licenciatura Universidad Nacional Autónoma de México, 1999), 33.

²⁶⁹ Melquiades Herrera, *Venta de peines*, 1993. Acción realizada en el Segmento “Galería Plástica”, Televisión Metropolitana, dirigido por Jorge Prior, 1993, duración 3’.

Puede establecerse de manera inmediata una continuidad en la historia del arte entre esos peines y el peine metálico *ready-made* de Marcel Duchamp, por ejemplo, más aún si atendemos al carácter conceptualista de la práctica de Herrera. Pero como se ha podido seguir hasta aquí se trata de objetos con un carácter distinto. A diferencia de la “indiferencia” en la selección de los *ready-made* de Duchamp,²⁷⁰ los de Herrera debían cumplir especificaciones materiales y semióticas. En términos materiales, esos objetos todos plásticos, traen a cuenta otro tipo de valores como productos de una cultura material específica e historia del objeto mismo.

Para abonar a este último punto, retomo a Susan Freinkel²⁷¹ quien ha estudiado la historia del peine plástico. Ella relata que el peine plástico de color negro fue para Estados Unidos un modelo experimental de la aplicación de los termoplásticos durante la Segunda Guerra Mundial. Para entonces, se instruyó al ejército desde generales hasta soldados rasos sustituir sus peines de distintos materiales –directamente proporcionales al rango de poder– por peines negros idénticos. Una vez probado el éxito del experimento, el peine de plástico negro se volvió en Estados Unidos el objeto típico empleado como mercancía promocional de empresas y corporaciones y rápidamente se volvió un objeto común sin distinciones de clase. Este objeto modelo cumplía la ilusión democratizadora del plástico como una utopía material. La colección de Herrera puede leerse en esa dimensión utópica

²⁷⁰ “Hay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos ready-mades nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa.” (traducción propia), en Marcel Duchamp, “Apropos of Ready-mades”, presentación en el marco de la exposición *The Art of Assamblaje*, en el Museum of Modern Art, Nueva York el 19 de octubre de 1961. Primera publicación en: *Art and Artists*, vol.1 núm. 4 (julio de 1966), 47.

²⁷¹ Susan Freinkel, *Plastic. A Toxic Love Story* (Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2011), edición para Kindle.

del material que coincide con su propia postura de lo que debía ser el arte: uno “auténticamente popular, es decir, para todos”.²⁷²

Este análisis ha buscado demostrar que un enfoque en los materiales aporta elementos relevantes al estatuto epistemológico de los objetos de Herrera y su lugar como protagonistas de su práctica artística, y también conducen a redimensionar su funcionamiento semiótico. Es decir, permite plantear que el material aporta una capa importante al proceso de semiosis de dichos objetos tanto en la vida cotidiana de donde fueron extraídos como en el campo del arte donde Herrera los incorpora. Lo cual permite repensar el lugar de dichos objetos no sólo en su práctica, sino en el arte en general.

Su significación en la vida social estaba dada a partir de sus funciones múltiples, rediseños, contrabando, diseños modificados en economías informales, desviación de las funciones primarias, el ser productos de un consumo residual. En síntesis, objetos que daban cuenta de la inventiva materialista popular para habitar contextos económicos restrictivos y para acceder a formas de vida negadas por las barreras sociales de la economía y la política formal. Las gamas de objetos y variaciones del material mismo dan cuenta de estas estrategias, de los valores y connotaciones que se les atribuía y de las formas en que operaban como mediadores sociales —retomando a Moles²⁷³ en estos contextos.

Dichos objetos eran a su vez modelos o prototipos de la forma en que el artista los usaba en su práctica: atribuyéndoles nuevas cualidades semióticas y multifuncionales que mantenían una significación abierta a través de su retórica humorística y lúdica.

²⁷² Melquiades Herrera, *Ciclo de cuatro conferencias ¿Cómo mirar una obra de arte?*, marzo de 1989. Ponencia en la Facultad de estudios superiores, Cuautitlán Izcalli, Estado de México, UNAM. Localización: Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.

²⁷³ Ver páginas 133-134 y nota 249.

¿Cuál es su operación de inserción en el campo artístico? ¿Por qué insistir en el protagonismo de estos objetos plásticos de origen popular? Una posible respuesta puede ser, porque estos objetos traen al campo artístico un ámbito social y económico que le es completamente ajeno justamente, porque no se adecúa, a ninguna representación de identidades populares reconocibles; porque apelan no a las esencias culturales, sino a las experiencias vitales a través del consumo de las clases populares urbanas, realidades en un punto ciego de la cultura de la época, incluida la cultura de izquierda. Herrera abre, de ese modo, las representaciones de lo popular urbano en el arte y la cultura a partir de presentar objetos sin decir qué son, sin colocarle etiquetas, pero sí jugando con todo lo que pueden llegar a significar. En ese proceso de cambios de sentido, sus objetos por insólitos –por demasiado cotidianos e impensables en el arte– retaban constantemente lo que se consideraba “objeto de arte” en ese momento, pues en su obra el arte podía dar lugar todo lo que había quedado antes fuera de sus márgenes.

El plástico de uso popular, como un material que democratizaba el consumo a través de atajos para bajar costos e ingenio, también resultaba un modelo para su práctica artística que buscaba asimismo socializar ampliamente el arte y diluir los límites entre alta cultura y cultura popular y de consumo. Este desdibujamiento de lindes es lo que se revisará en la siguiente sección de este subcapítulo.

En el video que mencioné al inicio de esta sección, *Uno por 5, 3 por diez*, se reitera a lo largo de la grabación un filtro que interviene en las escenas: se trata de un rollo de plástico transparente que es desplegado y tensado entre la cámara y el objetivo. De manera que todo queda mediado por el movimiento de esa pantalla plástica en tanto clave material de todo el discurso objetual y performático del video. Ese recurso estético, bien podría

pensarse como reflejo de la concepción de los objetos en su práctica artística, como hemos recorrido aquí.

Por una historia popular del arte

Una de las formas de identificar en el trabajo de Herrera la relación que establecían los objetos de consumo con los discursos del arte, es a partir de una serie de piezas que emplearon mercancías con réplicas de obras icónicas de la historia del arte. Con ellas, parecía realizar un comentario sobre cómo la cultura de consumo incorporaba esas obras como imágenes pop²⁷⁴ pero también –si atendemos al tipo de objetos: de tianguis y mercados informales de bajo costo– parecía realizar un apunte sobre los modos de acceso de las clases populares urbanas al arte histórico resguardado en instituciones. La reunión de dichos artefactos en su colección y su uso como objeto semiótico en su obra, también lleva a pensar que estaba conformando una especie de historia popular del arte, que no sólo reunía los objetos que replicaban “obras maestras” sino que él mismo creaba piezas con objetos que simulaban referencias a artistas y obras conocidas. Estos tipos de obras se abordarán a continuación.

Aparecen en su colección objetos con estas características que empleó en acciones mientras otros fueron presentados como obras *ready-made* o en ensamblajes. En el primer caso destacan: una bolsa con la imagen de la sopa Campbell's de Warhol impresa, botellas de perfume en forma de cariátides o de la Venus de Milo; pines con *La creación de Adán*

²⁷⁴ Recientemente un libro ha recogido el fenómeno de la incorporación de piezas maestras de la historia del arte a la cultura popular, revisando el caso de varias de las recogidas por Herrera en su colección. Ver: Francesca Bonazzoli y Michele Robecchi, *Mona Lisa to Marge. How the World's Greatest Artworks Entered Popular Culture* (Munich: Prestel, 2014).

de Miguel Ángel y una de las Marilyn de Warhol; reproducción en encapsulado de *La persistencia de la memoria* de Salvador Dalí y rompecabezas en relieve plástico de *El pensador* de Auguste Rodin. Sobresalen múltiples objetos con la reproducción de la Mona Lisa. Aparece su imagen superpuesta al rostro de Carlos Salinas de Gortari en la portada de un número de *El Guajolote*²⁷⁵. En *El Nero*²⁷⁶ la Gioconda anunciaba que “desaparece el tianguis”. También fue el motivo para el dibujo que acompaña el auto otorgamiento de Herrera del Premio Nobel de Arte donde el rostro de la figura era sustituido por una máscara teotihuacana.

[Imagen 50, 51]

Una pieza singular del conjunto es un monedero con la imagen de la Mona Lisa que Herrera expuso en 1983 enmarcado en un cuadro con medidas idénticas a la pintura de Da Vinci en el Louvre y presentado al público en la inauguración de la muestra en una visita guiada bajo el siguiente guion:

¡Pasen damas y caballeros, jóvenes y señoritas! ¡Entren a ver lo que le pasó a la Mona Lisa por desobedecer a sus padres! ¡Vengan a ver cómo quedó convertida en monedero, cómo guarda la morralla, cómo hace ¡clic! cuando cierra! Vean con qué picardía nos mira con su cautivadora sonrisa, desde la forma del objeto en que la dejó encantada una maldición inoportuna. Aquí está como en su casa de la Italia donde nació y aunque añora su país adoptivo la Francia, goza de buena salud como podrán constatarlo; le gusta mucho viajar y recibir visita de público tan

²⁷⁵ *El Guajolote* (1995), portada. Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.

²⁷⁶ *El Nero* (1986), portada. Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.

distinguido. Melquiades Herrera, artista plástico, se volvió empresario para traerla de tan lejanas tierras; ahora el Distrito Federal es la plaza donde se inicia su gira de exhibiciones mundiales.²⁷⁷

En este guion, emplea la retórica del presentador de curiosidades de circo, del merolico y del mago ambulante, invistiendo al objeto con una historia de encantamiento que cosifica a La Gioconda para hablar de ella simultáneamente como producto, como ícono pop y figura de espectáculo. Pero también sugiere que la imagen sólo puede viajar a tierras lejanas, a través de convertirse en producto, su distribución depende de esa tipología objetual específica. El artista en este caso funge como mediador, cuenta cuentos y como representante del objeto-personaje, como gestor de su viaje hasta resquicios socioeconómicos donde no podría llegar de otra manera.

[Imagen 52]

Otro cuadro de Herrera que acompañó a esta pieza en la muestra fue *Homenaje a Francisco Toledo desde Korea* que dispone en una retícula a modo de ensamblaje cien pinzas metálicas para el cabello con la inscripción “Made in Corea”. Su forma de tortugas pintadas con colores acuáticos como si nadaran bajo el agua y líneas negras punteadas que simulan las púas de un nopal, como el propio artista describió,²⁷⁸ remitía a la representación de estos animales y vegetales, con medios y materiales radicalmente distintos –materiales orgánicos, gráfica, pintura– en la obra de Toledo. En este caso, los objetos en sí no referían al arte, sino que el artista les crea esa connotación a partir del

²⁷⁷ *Muestra de Arte Contemporáneo de México*, Galería Metropolitana, 1983.

²⁷⁸ Descripción en *Muestra de Arte Contemporáneo de México* (México: Galería Metropolitana, 1983). El cuadro es parte de la colección del MUAC/UNAM.

título y su relato en el texto del guion, discursos que apelaban a que público estableciera la asociación entre las tortugas y el nopal con la obra de Toledo.

[Imagen 53]

Un caso especial de esta construcción de relatos con objetos de consumo cotidiano es el empleo de las botellas de Coca-Cola, objetos que conforman un conjunto abundante en su colección. Herrera los empleó en varias ocasiones en distintos tipos de obras sobre todo performáticas, remitiendo a su motivo en el pop, pero sobre todo a la cultura material de la urbe mexicana de esos años. Pues parecía estar interesado en el empaque de la bebida y sus posibilidades funcionales y semióticas; no necesariamente en su imagen, como ocurría en el arte pop.

[Imagen 54]

Una obra que resalta del empleo de este objeto por su carácter conceptual la presentó en 1979 como parte de *La lonchera*, obra colectiva del No-Grupo para la Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas. La pieza consistió en una botella de Coca-Cola cerrada de la cual pendía un cordel con una tarjeta mecanoscrita con la siguiente inscripción:

Esta Coca-Cola, recién descubierta por el Pop-Art, la rescato del arte para proponer reintegrarla a la realidad, sólo que hay un detalle: entre conservarla o bebérsela, que sea o no sea arte, la decisión es de usted.”²⁷⁹

²⁷⁹ Melquiades Herrera para el No-Grupo, 1979. *La lonchera*, Galería del Auditorio Nacional, Sección Anual de Experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, enero-marzo de 1979.

La tarjeta que contenía el texto terminaba con su firma manuscrita, para que no quedara duda de que su autoría respondía al texto, es decir al discurso y las connotaciones que atribuía al objeto; no se encontraba sobre el objeto mismo, como por ejemplo firmaba algunos *ready-mades* Marcel Duchamp. Es significativo en relación con el mismo texto, que la manera en que está “añadida” la etiqueta enfatiza que la significación de un objeto está mediada por el lenguaje –por el texto– lo cual sostiene también la arbitrariedad de su designación funcional y por tanto la posibilidad de, a través del lenguaje, ser resemantizado. Lo interesante de la pieza es que no devuelve la Coca-Cola a la realidad – como afirma buscar Herrera–, sino que la sitúa en el umbral de sus posibilidades semiótico-funcionales, entre la vida cotidiana y el arte, entre ser o no arte, entre su uso y su fetichización como obra de arte. La diferencia, parece decir, es cuestión de lenguaje.

[Imagen 55]

Este gesto de resaltar la arbitrariedad del objeto-signo, Herrera lo transfería y ampliaba a la distinción entre roles sociales entre el arte y la vida cotidiana. Por ejemplo, en 1993 su performance televisado con objetos *Vendedor de peines* comienza con la siguiente pregunta retórica: “¿Cuál es la diferencia que distingue a un artista visual de un vendedor de peines? Pues seguramente la diferencia es la corbata.”²⁸⁰ Ello se puede encontrar también en sus textos para suplementos culturales de prensa, como “El diario de los jóvenes” del periódico *El día* y en “Piquetes culturales” del diario *Oposición*, Órgano del Comité Central del Partido Comunista Mexicano. Es el caso de un artículo que extrapola la escena del arte local al Mercado de la Merced en el Distrito Federal. Aquí “los pintores venden frutas y enfrente los diseñadores ofrecen sus verduras, ‘¡Ahí va el

²⁸⁰ Melquiades Herrera, *Venta de peines*, 1993. Acción realizada en el Segmento “Galería Plástica”, Televisión Metropolitana, dirigido por Jorge Prior, 1993, duración 3’.

golpe!’, dijo un director de museo... ‘¡Huevos!’ dijo un crítico, que parecía yucateco con su guayabera blanca...”²⁸¹ Con esta fabulación Herrera cuestionaba la delimitación del campo de producción restringida del arte como un espacio de exclusividad clasista y conocimiento privilegiado, al ponerlo en contraste con el entorno laboral popular de la ciudad.

Un relato fue también el recurso que empleó en otra obra para producir piezas que sólo tenían una existencia previa en páginas impresas de una historieta. La presentó en 1989 en respuesta a una invitación para exponer en el Museo de Culturas Populares (MCP),²⁸² donde exhibió una treintena de cuadros abstractos de la autoría de Borola Tacuchoff de Burrón. La idea provino de un número de *La familia Burrón*²⁸³ donde Doña Borola se vuelve pintora y resulta engañada por un supuesto comprador que, pretendiendo adquirir toda la obra, tira a la basura la colección completa para evitar “que haya más neuróticos en México”. En su visita guiada, Herrera afirmaba haber recuperado las pinturas de la basura y explica al público su extraordinario valor artístico comparándolas con obras de Picasso, Malevich o Rubén Valencia del No-Grupo. Las obras recreadas en el MCP fueron impresiones a razón de que, según Herrera, “Borola los concibió para ser originales en un medio de reproducción industrial como es la imprenta... pues queremos un arte masivo, y si se puede, popular”.²⁸⁴ Nuevamente en este caso, es la retórica del artista la que efectúa varias conversiones: de las páginas de la historieta a su existencia

²⁸¹ Hilario Becerril, “Mito-crítica de arte,” *El Día* (3 de junio de 1986).

²⁸² Exposición *Puros cuentos*, Museo Nacional de las Culturas Populares, Coyoacán, D.F, por invitación de Alfonso Morales. Según Herrera, los cuadros fueron expuestos con anterioridad del 8 de septiembre al 31 de noviembre de 1989, durante el homenaje a Gabriel Vargas “Regreso a casa” en el Teatro Hidalgo de Pachuca.

²⁸³ Gabriel Vargas, *La Familia Burrón*, núm. 284 (17 de febrero de 1984).

²⁸⁴ Melquiades Herrera, “Piezas maestras de Borolé Tacuchoff,” *Los Universitarios*, núm. 16 (1990): 20-21.

como obras artísticas en un museo, de la historieta misma como un género editorial considerado “menor” a su consideración como artes visuales y la ponderación de un personaje de ficción a su reconocimiento como artista. Una artista conceptual, además, pues la idea de Borola bastaba para producir la obra con la mediación de Herrera.

Posteriormente una acción de 1997 concentra este tipo de operaciones. En el pasillo principal de la Escuela de diseño de Xocongo, instaló un letrero vertical con el texto “Melquiades Herrera. The Museum of Modern Art. Store Stand” y al pie tendió un puesto ambulante sobre una lona azul, al estilo *torero*,²⁸⁵ donde puso a la venta por no más de 30 pesos mercancías variadas que se podían encontrar en las calles del centro histórico junto a piezas suyas firmadas de pequeño formato. El Museo de Arte Moderno de Herrera era un puesto ambulante. La acción fue acompañada por un texto escrito por el artista titulado “Melquiades no es caro” donde el artista declaraba:

Tener una obra firmada de Melquiades no es caro o comprarle un objeto que él escogió cuidadosamente, por sus propiedades de arte, diseño o ingenio tampoco es caro. Melquiades aparentemente se ha vuelto comerciante, y, sin embargo, es más artista que nunca porque tiene la ambición de que su stand sea una muestra microscópica de nuestra época moderna en una interpretación muy posmo.²⁸⁶

Nuevamente, la cuestión principal que está de fondo a estas obras es la consideración de ciertos objetos bajo ciertos discursos, como arte. Pero también una

²⁸⁵ Sobre los tipos de puestos ambulantes el propio Herrera escribió en un texto que acompañó al performance *Vendedores ambulantes* en el Festival de Libre Enganche. Jump-Start Performance Co., San Antonio, Texas, 7 de junio de 1995 (FMH/Akheia/MUAC).

²⁸⁶ Melquiades Herrera. “Melquiades Herrera No es caro,” *The Museum of Modern Art. Store Stand*. Texto de invitación a la acción, 5 de septiembre de 1997. Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.

preocupación más general del trabajo de Herrera y compartida en su generación: la función social del arte; o en este caso, promover un acceso más abierto y masivo al arte. En este caso, esa preocupación se cifra a través del formato de presentación de los objetos en un puesto ambulante, pero sobre todo en los textos que acompañan la obra: el letrero que identificaba el puesto como museo y el escrito impreso por Herrera explicando su apuesta democrática a través de bajos precios.

[Imagen 56]

Varios textos y conferencias de Herrera argumentaron este enfoque que buscaba un arte para las mayorías que debía incorporar recursos de comunicación que socialmente vinculara a las clases populares tales como lo cursi, los clichés, que frecuentemente son desacreditados por “el arte”, tal como propuso en el siguiente fragmento:

La revaloración del cliché en un proceso de comunicación alimenta la noción de un arte industrial y por tanto masivo y por tanto democrático, que es precisamente lo que se pretende al configurar un arte propio de las necesidades de nuestro tiempo, solo que había que voltear el sartén de un arte para pocos para transformarlo en un arte para muchos. Con el enriquecimiento conceptual de lo cursi se pretende echar las bases de un arte auténticamente popular, es decir, para todos.²⁸⁷

Esa intención de democratizar el arte definía el registro popular de sus distintos personajes, disfraces y lenguajes que empleaba para asistir a los objetos como vehículos

²⁸⁷ Melquiades Herrera Becerril, *Ciclo de cuatro conferencias ¿Cómo mirar una obra de arte?*, Azcapotzalco, marzo de 1989, Facultad de estudios superiores, Cuautitlán Izcalli, Estado de México, UNAM. Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.

de su presentación, a la par que traía con ellos al campo del arte un código ajeno. Sus actos de imitación traían un lugar extraño. Cuando Herrera aparecía como merolico en una exposición, al momento de cambiar varias veces de disfraz durante un performance o al llegar a un salón con su atuendo de mago de carpa, lo que aparece consecutivamente son lugares ajenos que producen extrañamiento. No obstante, el mismo artilugio que desconcierta es el que vincula dos espacios, objetos y lenguajes que antes no tenían relación. Por otro lado, Mandoki también se ha detenido a analizar los artificios estéticos que fabrica la cultura para vincular productos, como especies de identidades creadas a los objetos para lograr la adhesión del consumidor, así como ocurre con los estados para generar cohesión nacional. Dichas estrategias distinguen a la “prosaica”, como teoría estética de la vida cotidiana, “donde el sujeto de la enunciación intenta producir efectos de valoración en los intercambios sociales para negociar su identidad.”²⁸⁸

Siguiendo la perspectiva también semiótica de la teoría de Mandoki, el registro principal en que opera Herrera es el escópico, seguido del retórico. El registro escópico “pone a la vista” algo, a través de la construcción de sintagmas de componentes espaciales, visuales y objetuales como vestuario, utilería, maquillaje y escenografía para lograr efectos en la sensibilidad del público ¿Qué pone a la vista Herrera? Esta cuestión arrastra consigo las estrategias de visibilidad que implementaba el artista para negociar no sólo su identidad, como sugiere pensar estas estrategias Mandoki, sino la de los grupos sociales a los que él mismo pertenecía.

No hay que perder de vista que el propio Herrera pertenecía a la clase popular con cuyos materiales trabajaba. Si bien, su formación lo convirtieron en un intelectual y

²⁸⁸ Katya Mandoki, *Prosaica dos: Prácticas estéticas e identidades sociales* (México: Siglo XXI, 2006), 22.

académico, nunca abandonó esa posición y conciencia de clase que le permitió hablar en un registro culto y popular simultáneamente. De manera que podía, por ejemplo, argumentar razonadamente por qué el cubo de Rubik era un juguete más culto que Los caballeros del Zodiaco,²⁸⁹ con más valores didácticos y de aprendizaje más allá del mero entretenimiento. Esa doble posición le permitió presentar nuevos objetos populares y realizar un esfuerzo sistemático por introducir la cultura de una clase particular en el reparto de lo sensible. Un grupo social que no tenía un lugar en la política y que de cierto modo había sido desproletarizado. Desde otro ángulo: si Herrera pudo proponer un nuevo tipo de objeto popular es porque también estaba generando un nuevo marco de visión de las clases populares a partir de sus economías materiales y simbólicas.

Por su parte el registro retórico y léxico juega un rol crucial como parte de los objetos en acción. Podría decirse que en su obra el texto no es sólo signo, sino que es también un objeto. De la misma manera que sus objetos protagonizan sus obras; su léxico –material verbal– y la actitud que elige para desplegarlo producen anomalías en los marcos discursivos en que se presentan. En 1989, irrumpió en la inauguración de una muestra en La Agencia donde se mostraban obras suyas pregonando “¡gomitas, chocolates, pepitas, chicles!” y luego “¡cacahuates japoneses!” arrojándolos a los participantes.²⁹⁰ Luego en 1994 en una mesa de debate sobre la generación de “Los grupos”, Herrera participó con una disertación de geometría sobre las rutas de los taxis en las calles de Manhattan, explicado a partir de los movimientos que realizaba un juguete

²⁸⁹ Idea expuesta en las mencionadas mesas sobre “Los Grupos”, 1994. Los caballeros del Zodiaco fueron un manga publicado entre 1985 y 1990 en Japón. El anime, de gran popularidad entre niños y adolescentes, que tuvo su primera transmisión en México en noviembre de 1992 por Imevisión (TV Azteca).

²⁹⁰ Abraham Cruzvillegas, “¿Quién diablos es Melquiades Herrera?,” *Generación*, núm. 54 (2003): 24.

sobre la mesa.²⁹¹ Años antes, en 1979, en su pieza textual, el *Discurso de aceptación del Premio Nobel de Arte*, proclamó: “Mi tradición cantinflesca, explicará a vuestro internacionalismo, mis raíces lumpenproletarias”.²⁹² Así, el lenguaje es traído al frente como objeto que principalmente habla de sí mismo y trae consigo, como el disfraz, un lugar extraño.

A pesar de ser el factor sorpresa y el extrañamiento recursos empleados por el artista,²⁹³ su juego mímico y transformista estaba basado en una manipulación de los estereotipos culturales. Si atendemos a la manera en que estos últimos conforman la base del nacionalismo cultural, tal como desarrolló Ricardo Pérez Montfort,²⁹⁴ la pregunta sobre ¿Qué pone a la vista Herrera? cobra más sentido. No obstante, no encontramos en su obra la personificación de todos los estereotipos culturales. Si no, sólo de aquellos que son cultivados al margen de la centralidad del estado y la academia, o realizando una parodia de ellos. Como es el caso de las fotografías tomadas por Javier Hinojosa donde Herrera porta un gancho de ropa como bigotes y sendas tiras de paletas como carrilleras de revolucionario.

²⁹¹ Daniel Peña, Elías Levin, Álvaro Vázquez, Melquiades Herrera, Adolfo Patiño y Gabriel Macotela en encuentro sobre “Los Grupos” en la Secretaría de Hacienda, 7 de septiembre de 1994, Transfer digital de Hi8 (Fondo La Era de la Discrepancia, Arkheia). El juguete en cuestión es un Lighted Bumble Ball, ERTL Company, Iowa, U.S, 1994. Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.

²⁹² Sobre esta obra se ahondará en la sección 3.1. Ver: Melquiades Herrera, “*Discurso de aceptación del Premio Nobel*”, *Libro amarillo del No-Grupo*, 1978. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.

²⁹³ Estrategia común en las vanguardias que Renato Poggioli abordó a partir de la idea de “escandalización”, como una forma provocativa de desafiar las normas establecidas. Ver: Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia* (Madrid: Revista de Occidente, 1964). Agradezco la precisión de esta nota a Déborah Dorotisky.

²⁹⁴ Ver nota 260, p. 139.

Recapitulación

En la mayoría de las obras y momentos mencionados, se establecía un puente entre los códigos de la historia el arte canónico y las mercancías de consumo popular. Cuando Herrera presenta un referente artístico como objeto cotidiano, en tanto condición para su circulación y asiste ese tránsito con un lenguaje particular, no sólo está impulsando un desplazamiento de los medios tradicionales del arte hacia los artefactos cotidianos, sino de la construcción de la identidad en el arte a través de la representación, hacia la presentación de objetos que producen un espacio social contemporáneo a partir de sus usos y consumo. En ese sentido y retomando a Abraham Moles,²⁹⁵ sus objetos funcionaron como mediadores que produjeron –su propia existencia y presencia– relaciones sociales que ponían en jaque las jerarquías que establece el campo artístico.

Una clave de esta operación está en el proceso semiótico al que sometía a los objetos. Pues no eran resignificados sólo una vez para integrar un discurso nuevo, sino que eran presentados en un proceso de significación abierta a continuar siendo resemantizados. Como se ha visto, el artista frecuentemente creaba narraciones para los objetos, pero el humor, la ironía y la situación insólita a la que los sometía no los cerraba entorno a esos relatos, sino que invitaba a extender las re combinaciones. Esto puede constatarse en que sus objetos no se agotaban como accesorios de las acciones, sino que iban conformando la colección de Herrera y eran recuperados para ser mostrados luego como *ready-mades*, ensamblaje, podía ser intercambiado, regalado o motivo para un texto. Se trataba de un sistema de objetos y materiales abiertos a ser resignificados y refuncionalizados, que operaban como objetos semióticos.

²⁹⁵ Ver páginas 133-134 y nota 249.

En eso se distinguen del *object trouvé* surrealista y del *ready-made* duchampiano. Pues el primero, por lo general cede sus usos y significados cotidianos para entregarse a la imaginación surrealista en una nueva narración dada –procedente del sueño, de la fantasía o de una imagen del inconsciente–.²⁹⁶ Por su parte, el *ready-made* habiendo sido seleccionado por la “indiferencia estética”,²⁹⁷ era presentado para tentar los límites de lo que se consideraba arte, es decir para entrar en la narración de la institución arte y sembrar ahí el extrañamiento que contrarrestara la familiaridad percibida al ser antes un objeto genérico y ordinario, sin notorias connotaciones.

En cambio, los objetos de Herrera, traían consigo connotaciones de un registro socioeconómico específico y un lugar particular: el comercio popular del Distrito Federal. Una significación no sólo en su carácter de objetos que producen una diferenciación social, sino que su propia materialidad –el plástico, en concreto– operaba como un “material-signo” que hablaba de un contexto de producción y consumo específicos.

También son objetos que producían nuevos significados más allá de la institución arte. Pues elaboraban a través de los recursos del arte acción y de la cultura popular, el valor sociológico y antropológico de esos objetos. Pero al mismo tiempo en el espacio del arte, su agudo registro de clase evidenciaba y vulneraba los límites de lo que era considerado arte y las divisiones académicas entre lo alto y lo bajo, entre arte y artesanía y diseño.

²⁹⁶ Una forma de concebir el encuentro con los objetos que matiza esta generalidad se encuentra en la definición que André Bretón ofrece sobre el “azar objetivo” que consiste en un tipo de coincidencia significativa que nos hace converger inesperadamente con un objeto o situación, sin que exista una relación causal, pero revelando conexiones profundas con el inconsciente. *Nadja* (1928) es la novela donde más explora este tipo de experiencias. Ver: André Bretón, *Nadja* (Madrid: Cátedra Ediciones, 2006). Agradezco la sugerencia de esta indagación a Cuauhtémoc Medina.

²⁹⁷ Ver nota 269, página 145.

Como hemos visto, su trabajo desvió el entendimiento de la cultura popular de la idealización por parte de las clases altas y la cultura oficial, hacia un entendimiento materialista y socioeconómico del objeto popular y sus relaciones sociales, en cuyo centro está una disputa de clase que buscó introducir en el campo del arte. Desde distintos flancos como el arte acción, la pedagogía, el coleccionismo y la escritura, su estrategia de presentación de objetos no sólo reorientaba las posibilidades políticas del arte tomando como referencias las economías y pragmática populares. Sobre todo, permite reformular el objeto artístico en un marco complejo de relaciones sociales y de clase y los posibles tratamientos a través de las inversiones de valores que permiten el humor, el disfraz y la circulación desviada entre campos o planos de la cultura.

La vanguardia comúnmente había situado a la cultura popular como una fuente, pero sin dejar de ser contraparte —una no-vanguardia—,²⁹⁸ mientras en el trabajo de Herrera parecen fusionarse estos polos, e incluso, como hemos seguido hasta aquí, presentó a la vanguardia a través de la óptica, la retórica los materiales y estrategias de lo popular, de una forma inédita en el campo artístico.

²⁹⁸ Un desarrollo sobre la relación entre cultura popular y arte moderno, ya sea como referente, influencia o vocabularios compartidos se encuentra en el catálogo de exposición, hoy referente teórico sobre estos tópicos: *High and Low: Modern Art and Popular Culture* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1991).

2.2. Los objetos biográficos y transicionales de Adolfo Patiño

Introducción al subcapítulo

El estudio de las obras de Adolfo Patiño Torres (Ciudad de México, 1954 - 2005) en la primera mitad de los años 80 conlleva sortear algunas dificultades como el hecho de no contar con un archivo reunido que ayude a trazar el mapa de lo que produjo y pensaba por entonces. A ello se suma que la bibliografía y hemerografía de la segunda mitad de los ochenta formuló su trabajo bajo la noción de “neomexicanismo”, donde por demás fue integrado sólo parcialmente,²⁹⁹ quizás al no adecuarse al canon pictórico de ese concepto, o también porque el propio artista se expresó de forma dispar sobre su identificación con el término, según el contexto.

Posteriormente se realizaron revisiones de su trabajo en exposiciones y ensayos, entre los que destacan su muestra individual *Animismos* (1992) en el Museo Carrillo Gil, curada por Cuauhtémoc Medina y el ensayo “El dandy kitsch” escrito por Olivier Debroise para en el catálogo de *La Era de la discrepancia* (2007). También aparece representado en las revisiones más notorias realizadas sobre el “neomexicanismo” en la década de los 2000, aunque no se ahonda en su obra (Teresa Eckmann (2010)³⁰⁰ y Josefa Ortega (2011).³⁰¹ La mayoría de esas fuentes coinciden en atribuir a la obra temprana de Adolfo

²⁹⁹ El texto fundador del término escrito por Teresa del Conde no distingue entre pintura y no pintura, sino que aborda la producción plástica de los ochenta en general (que incluye al arte-objeto), en relación con ciertas operaciones artísticas de recuperación de elementos del pasado y replanteos de la identidad mexicana. Ahí entre otros artistas que “rescatan una gama amplia de cosas que ya se dieron” menciona que Adolfo Patiño retoma “materiales didácticos de las escuelas primarias.” Ver: Teresa del Conde, “Nuevos mexicanismos,” *unomásuno*, 25 de abril de 1987. El énfasis pictórico del “neomexicanismo” se dio posteriormente en el uso (y abuso) del término.

³⁰⁰ Teresa Eckmann, *Neo-Mexicanism: Mexican Figurative Painting and Patronage in the 1980s* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 2010).

³⁰¹ Josefa Ortega, coord. *¿Neomexicanismo?: Ficciones identitarias en el México de los ochenta* (Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2011).

Patiño, incluyendo al trabajo grupal de Peyote y la Compañía, un lugar de precursor iconográfico del “neomexicanismo”, delimitando el valor de sus obras en haber aportado un repertorio de imágenes que nutrió la pintura de los ochenta. Incluso a veces en un afán de insertar al artista en ese conjunto preponderantemente pictórico, se le llegó a mencionar en ocasiones como pintor,³⁰² calificativo quizás amparado en que algunos de sus premios a obras objetuales se le otorgaron en certámenes de pintura.³⁰³

La realidad es que Adolfo Patiño pocas veces tomó un pincel en sus manos, y en cambio se dedicó sistemáticamente a ser, además de fotógrafo, un productor de arte objeto. Esta imprecisión en la lectura de su trabajo podría parecer insignificante, pero obedece a un problema mayor y es que la historia del arte de los ochenta se ha realizado sobre todo desde un enfoque iconográfico y primordialmente pictórico, y poco se ha preguntado por la presencia de los objetos cotidianos en ensamblajes, *ready-made* y otras modalidades de obra de ese período. En resumen, falta hasta hoy una historia de los objetos cotidianos en el arte y más aún, un cuerpo teórico para pensar en este tópico desde un pensamiento local.

Un objetivo de esta sección es contribuir en esa dirección. Para ello es preciso atravesar estas capas de vacíos de archivo y discursos entorno a la obra del artista y plantear una reconsideración de su producción individual temprana (1980-1985), ya no como un precursor iconográfico del neomexicanismo sino como un productor de arte objeto. Es decir, profundizar más allá de la visualidad de las obras para preguntar por el tipo de objetos y materiales de los que están compuestas y reflexionar sobre sus

³⁰² Raquel Tibol en: Angélica Abelleira, “Fue México quien influyó en EU al *pop art*: Arnaldo Cohen,” *Excelsior* (25 de febrero de 1987).

³⁰³ Esta fue un lugar común en esta época cuando la mayoría de los concursos seguían respondiendo a las disciplinas tradicionales del arte mientras las prácticas artísticas se estaban desplazando hacia el arte objeto, las ambientaciones y demás. Premio de adquisición en Pintura, en el Tercer Encuentro Nacional de Arte Joven, 1983 con el Libro-bandera; Mención en el Premio de pintura Orozco-Rivera-Siqueiros en la I Bial de La Habana, 1984.

implicaciones. No sólo dar cuenta de, por ejemplo, si aparece la imagen de la Virgen de Guadalupe sino en qué materialidad está presentada ¿una estampa de papelería, una figura de yeso recuerdo en la Basílica, un sello postal? Y qué podría significar eso.

Para ello me enfocaré en la serie titulada *Marcos de referencia*, un conjunto de ensamblajes en cajas hechas a mano con la constante formal de estar enmarcadas con reglas escolares de madera. La serie en cuestión fue producida desde 1982 hasta inicios de los 90. Pero abordaré su primera fase entre 1982 y 1985, planteando que fue en ese período cuando el artista estableció un repertorio de objetos, imagería, íconos y estrategias formales, que puede pensarse como una matriz a partir de la cual en años posteriores fue complejizando y generando variaciones. Además, revisar esta etapa del artista es situarlo antes de su esquematización como neomexicanista y vincularlo más con procesos artísticos previos (de su trabajo con la fotografía y los objetos en los setenta) y con el contexto particular cuando los produjo. El análisis se detendrá en el lugar que tuvo la cultura popular urbana en la concepción de esos artefactos, y en la relación de ellos con aspectos materialistas y sociológicos de la biografía del artista;³⁰⁴ es decir entre los objetos, los ámbitos culturales que convocan y la identidad del sujeto artista.

Como preámbulo es oportuno recordar que Adolfo Patiño Torres entró a la década de los ochenta liderando los dos colectivos artísticos que había fundado la década anterior. Ambos habían sido concebidos para realizar propuestas no convencionales en los ámbitos

³⁰⁴ La sociología del arte a finales de los setenta fue un campo fértil de cruces entre las ciencias sociales y la historia del arte, con aportaciones críticas regionales como las de Néstor García Canclini. Ver: Néstor García Canclini, *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte* (México: Siglo XXI, 1979). Mi interés en aspectos de orden materialista y sociológico considerará algunos elementos contextuales de la producción de las obras: sociopolíticos, del campo artístico y de ciertas configuraciones subjetivas del artista. Pero no asumirá en este momento las implicaciones de esta perspectiva como procedimiento metodológico. Lo cual requeriría otro tipo estudio y alcances a desarrollar. No obstante, destacar estos elementos dimensiona los objetos en relación con sus contextos y con ello permite reconsiderar la aportación de las obras a la historia del arte.

a los que se debían: la fotografía en el caso de Fotógrafos independientes, y las artes visuales en el caso de Peyote y la Compañía. Ambos estuvieron guiados por un ánimo de subversión. El caso de Peyote y la Compañía, abordado en el primer capítulo, insertaba en los espacios del arte repertorios de la idiosincrasia popular mexicana transformada de forma lúdica y paródica.

En Fotógrafos Independientes se trató de sacar la fotografía a la calle e introducir en la fotografía imágenes de la calle. La propuesta se apartaba del modernismo fotográfico nacionalista incorporando la representación de otros sujetos y motivos urbanos: trabajadoras sexuales, travestis, publicidad, economías informales, la vida nocturna y escenas musicales como la del rock, en un contexto donde las instituciones de arte estaban lejos de concebirlas. En 1980 el colectivo realizó la exposición *La Muerte del Maguey* (1980) que era “un entierro, una ofrenda, o casi un homenaje” a las representaciones de la mexicanidad en la fotografía –especialmente en Manuel Álvarez Bravo a partir de remitir a sus idílicas fotos sobre magueyes en contextos rurales– para proponer un “nuevo mestizaje” donde “el pulque se enlata y el mexicano canta inglés”.³⁰⁵ La imagen principal del evento en el folleto fue un maguey enraizado sobre la tumba de un cementerio.

[Imagen 57]

Podría afirmarse que, con “la muerte del maguey” Peyote comenzó a fabricar objetos, firmados ya no con ese sobrenombre de sus años formativos, sino como Adolfo Patiño. Con esta nueva nominación se otorgaba a sí mismo un lugar con artista plástico individual, con una carrera no construida por una formación académica de base o

³⁰⁵ Galería José María Velasco, septiembre de 1980, folleto de exhibición. Cortesía de Armando Cristeto.

prestigios heredados. Sin más credenciales que el trabajo realizado, transitó de la Unidad Aragón a la Galería del Auditorio Nacional, a Xalapa, La Habana y Nueva York.

Desde finales de la década de los setenta, Adolfo Patiño ya realizaba objetos, como dan cuenta algunos que guardan Carla Rippey, Armando Cristeto y el poeta Ángel de la Rueda. Entre los conservados por este último, se encuentra un collage del recorte de un calendario de una mujer vestida de china poblana y sombrero charro dibujada por Antonio Gómez, colocada al fondo mientras superhéroes de cómic como Flash y Flecha Verde la miran con asombro como si se tratase de una nueva heroína. Otros están ensamblados en pequeñas cajas de madera con cartas del juego de la lotería (la dama, la bandera, la calavera). Una de ellas de formato pequeño contiene como un relicario, de un lado la carta de la rosa intervenida en collage con la de calavera y del otro lado de la bisagra el poema de Ángel de la Rueda que se repite en varias obras de Peyote: *Duéleme hasta la muerte para quererte más*.

Marcos de referencia

En 1982 Adolfo Patiño comenzó a fabricar las cajas enmarcadas con reglas de madera escolares que integraron la serie *Marcos de referencia* y que conformó su primera exposición individual en 1983.³⁰⁶ Su forma era regularmente cuadrada, rectangular o de triángulo equilátero y en su interior contenía imágenes y objetos adquiridos por el artista en mercados y puestos callejeros. Los elementos conformaban un repertorio iconográfico específico: cartas de lotería, símbolos patrios mexicanos como la bandera y escudo nacional, corazones flamantes o sangrantes, espirales, astros como la luna, el sol y

³⁰⁶ *Marcos de referencia. La excepción de la regla*, Galería Metropolitana, 7 de septiembre de 1983.

estrellas, cartografías, radiografías e ilustraciones anatómicas. Aparecen en ellas personajes de una especie de panteón personal de íconos sagrados y profanos: la Virgen de Guadalupe, el Sagrado Corazón, Frida Kahlo, su madre y la Mona Lisa. Más de una indicaba homenajes a Duchamp, Warhol, Beuys o Arman. Además, incluían objetos como: juguetes de plástico, exvotos, varios tipos de artesanías; y materia orgánica: tierra, piedras, conchas de mar, ramas, cabello y plantas secas como magueyes, espinas y muchas rosas disecadas, mayormente rojas.³⁰⁷ La factura de los ensamblajes incluye además de collage, amarres, arreglos con hoja de oro, neón, aerógrafo y pintura entre otros procedimientos técnicos.

[Imágenes 58, 59]

Con un ensamblado detallista y minucioso, el aspecto de las cajas sugiere pensar en un relicario, un artefacto de culto e invocación, pero también en un tablero de juegos. Un espacio sagrado y lúdico al mismo tiempo. Ambos, el espacio de la práctica espiritual y del juego sugieren un espacio de excepción delimitado y regido por reglas intrínsecas.

Los acomodos de los distintos elementos al interior enfatizan su encause místico: la insistencia del número 3 en composiciones triangulares –símbolo común a varios credos religiosos y esotéricos–, disposiciones jerárquicas en forma de ofrenda a una figura central, ubicación de imágenes en el lugar de un tercer ojo y conjunción de miniaturas dispuestas como milagritos. Todos elementos propios de una religiosidad sincrética popular mexicana que tiene sus raíces en los altares prehispánicos y su hibridación con el

³⁰⁷ Las rosas son un símbolo guadalupano por estar asociadas a una de las apariciones de la Virgen, apariciones. En general es un símbolo mariano en el catolicismo que anuncia un milagro o señal divina. La frecuencia de las rosas rojas (en imagen, disecadas o frescas) eran un sello que identificaba su trabajo.

catolicismo y múltiples formas de espiritualidad a lo largo de la historia.³⁰⁸ Estas creencias aparecen en las obras a través de la materialidad específica de prácticas espirituales populares y así remiten a expresiones culturales que son motivo de encuentros de las clases populares en la urbe o formas de comunidad popular. El formato portátil de las cajas enfatiza un registro específico de ese universo: el del entorno barrial, los altares y domésticos, aquellos altares que se realizan en la intimidad del hogar. La fotografía de Adolfo Patiño de esos años registró insistentemente algunas escenas de esa religiosidad: registros de los altares de interior de su propia casa, del entorno de su barrio familiar y de los interiores de otros espacios.

[Imagen 60]

El carácter lúdico es muy notorio en algunas piezas que emplean explícitamente elementos de juegos de mesa.³⁰⁹ En muchas de ellas aparecen cartas de la lotería, que además es un juego popular de apuestas en México, ligado a la búsqueda de la suerte y a la poesía asociada a su voceo. Estos motivos estaban presentes en varios trabajos de Peyote y la Compañía, luego en distintas piezas objetuales de Patiño, e incluso se le observa ostentando una de estas cartas, la del nopal, en una fotografía tomada en el Museo de Arte Moderno junto a Carla Stellweg y Manuel Álvarez Bravo a inicios de los ochenta.

En sus marcos de referencia una de las piezas dedicada a este juego es la composición triangular *¡El corazón, la bandera! ¡Lotería!* (1983) que contiene un despliegue simétrico de dichas cartas. En algunas otras aparece el tablero de ajedrez como en *In advance of future art* (c.a 1985) en homenaje a Duchamp (*In Advance of the Broken*

³⁰⁸ Otros artistas estaban trabajando con los mismos motivos, como Lourdes Almeida y María Eugenia Chellet.

³⁰⁹ Como se ha visto en otros casos, el juego fue una metodología común a algunos grupos de los setenta como Grupo Marçó y No-Grupo. Ver *Artes visuales* núm. 23 (enero de 1980).

Arm, 1915) donde sobre el fondo ajedrezado cuelga de un gancho una playera con la imagen de la Mona Lisa.

[Imágenes 61 y 62]

En la serie “Lecciones de historia” adoptó el juego desde el imaginario de la escuela en el período de educación básica.³¹⁰ Las piezas combinaban patrones de modelos geométricos para armar, calcomanías, útiles escolares y juguetes. Con estos elementos realizó un tríptico de piezas triangulares con fondos de papel lustre (el típico empleado para forrar libretas) de los tres colores de la bandera contrastados con canicas monocromáticas, mientras sobre el vidrio pegó calcomanías de Carlota, Iturbide y Maximiliano. En otra pieza de esa serie, titulada *Horario: martes de 10 a 11; aritmética y geometría (Get Batman!)* (1984),³¹¹ el fondo es un modelo para armar cuerpos geométricos impreso en serigrafía sobre papel amate blanco, con un modelo armado al interior, un lápiz y una goma pegados, y calcomanías de la década de los setenta de personajes de Batman: Acertijo, Pingüino, Joker, Catwoman y Robin. En la parte inferior incluyó otra calcomanía con el título de la asignatura “Matemática aritmética”, como si todo el juego se tratara de una travesura en el salón de clases, o como certificado de la tentativa lógica del juego. En estos ejemplos es evidente que las cajas, además de dispositivos de juego, tenían un carácter didáctico. Aunque no implicaban la interacción,

³¹⁰ El tema de la educación estaba presente también en los trabajos de Peyote y la Compañía. “como factores existe también “la educación” obtenida y nutrida a través de los pormenores existentes, tales como los factores sociales, escolares, económicos, ideológicos”. Ver “Peyote y la Compañía,” *Artes visuales*, núm. 23 (enero de 1980): 22.

³¹¹ La pieza fue presentada en una exposición individual de Adolfo Patiño en la Brent Gallery, en Houston, Texas en 1986 y en la exposición *Rooted visions. Mexican Art Today* (1988), curada por Carla Stellweg en el Museum of Contemporary Hispanic Art de Nueva York que tuvo como antecedente *Raíces populares del arte mexicano actual* (Galería OMR, 1986), con una selección distinta de artistas y la inclusión de piezas de arte popular.

promovían una disposición lúdica a partir de los elementos dispuestos en ellas desde una especie de didáctica de irreverencia escolar.

[Imagen 63]

El hecho de encontrarse en cajas de madera compuestas por reglas también remite a un juego de mesa con sus propias leyes de funcionamiento ¿En qué consiste el juego que proponen estas cajas y qué ponen en juego? La repetición de este recurso que enmarca mientras mide el interior –el espacio del juego– y exterior de las obras moviliza otra pregunta: ¿Qué están midiendo esos marcos?

Fue Teresa del Conde quien primero escribió sobre esta serie de obras y aventuró una respuesta ante tal pregunta de modo abarcador, como se lee a continuación:

La plataforma teórica –o mental– que apuntala su quehacer es concisa y fácil de explicar: él trata de activar la herencia mexicana del juego urbano y popular con la mira de proponer una visión sobre el mestizaje que absorba los valores urbanos. Su taxación axiológica sobre estos es múltiple y no responde a un método definido, pero si pensamos en el rescate fundamental representado por el juego, podría quizás concluirse que para él en cierta medida “la vida es juego”, un juego que involucra la política, la religión; sobre todo los rituales e imágenes que tienen sus fuentes en ella; la idea, las actitudes y las formas de representación de la muerte, tan reiteradamente presente en el Arte mexicano; la cultura como tal en todas sus manifestaciones, desde la gran pintura hasta lo que se conoce como infracultura o “estética de lo miserable”, pasando por

la publicidad, los *mass-media*, el cine de arte, y el experimental, el teatro, el performance, la fotografía en todas su ramas y aspectos, et. No es que Adolfo Patiño esté involucrado con cada una de estas actividades, sino que todas le interesan, las absorbe como si fuera una esponja, y de alguna manera –no muy explicable ni siquiera para él mismo– las utiliza y revierte en unos marcos de referencia simbólicos que, acaso sin ser muy consciente del hecho, ha terminado por representar a través de reglas de madera con las que construye las cajas que contienen sus montajes, que se llaman precisamente Marcos de referencia. Por algo dice que “el marco tiene que ser parte de la obra.”³¹²

La lectura de Del Conde plantea la recuperación de los juegos populares urbanos como un modo no sólo de apropiarse de los códigos de un contexto, sino de una tradición y “activar” su herencia en función de un comentario contemporáneo sobre el mestizaje. Esta última idea es posible que la vinculara con el trabajo previo de Peyote y la Compañía (1979) donde el discurso sobre el mestizaje, como se vio en el capítulo anterior, era explícito, y fue reiterado posteriormente como se vio en *La muerte del maguey*. El juego aparece como el medio que permitía hablar de combinaciones de referentes culturales vinculados por normas, para abordar el mestizaje mexicano, pero a través de la sensibilidad del artista que ella sintetiza como la política, la religión y la alta y baja cultura. Es interesante que sólo menciona ámbitos y temáticas, es decir contenidos, y no hace explícitos cuáles

³¹² Teresa del Conde, “Adolfo Patiño Torres”, en *Marcos de referencia. La excepción de la regla*, folleto de exhibición (México: Galería Chapultepec, 1983).

objetos, a excepción de los marcos de reglas de madera cuando rescata el testimonio del artista de que “el marco tiene que ser parte de la obra”. Con lo cual hace notar que las obras están enmarcadas por algo que también es parte constitutiva de la obra/juego. Es decir, lo que delimita es la clave del juego y lo determina.

Los marcos estaban fabricados manualmente con reglas de la marca Adelante de uso escolar, de 20, 30 y 50 cm. Existían reglas de la misma marca de un metro de longitud para uso de profesores en el pizarrón. Pero parece haber sido importante para el artista que fueran de las medidas portátiles que emplea un estudiante. Por lo regular, las de 20 cm las empleó para las cajas más pequeñas de forma cuadrada que contenían elementos sintéticos, composiciones sencillas con un carácter semiótico: recortes de cartas de lotería o de ilustraciones de papelería. Las de 30 cm las empleó mayormente para las cajas triangulares equiláteras que funcionaban más como relicario o altar doméstico, y las de 50 cm para cajas rectangulares de mayor complejidad de elementos, más de corte biográfico y narrativo. La característica común a estos formatos es el funcionamiento mismo del marco en relación con el contenido, pues de la medida de las reglas dependían los elementos de la composición interior. Es decir, el objeto regla y su función de medición, determina el contenido de las cajas, las dimensiones, distribución y saturación de sus objetos y materiales. Lo cual enfatiza su carácter de *ready-made* pues en tanto objetos encontrados y prediseñados industrialmente, las reglas condicionan las posibilidades formales y de contenido de la obra. Este rasgo también recuerda al procedimiento antropológico y museológico de medición y clasificación de objetos culturales. Así, la regla (en su doble sentido de objeto de medición y normas de un juego) detona y limita el azar.

Este doble carácter recuerda la obra de Marcel Duchamp *3 Standard Stoppages* (1913-14) donde el artista toma tres cuerdas de un metro de longitud y las deja caer a un metro de altura sobre tres lienzos, para registrar las formas aleatorias que toma la cuerda condicionada por la medida universal. Esas formas las trazó luego en tres reglas de dibujante de la misma longitud y las guardó en una caja de madera diseñada expresamente para contener esos objetos junto a las cuerdas adheridas a los lienzos sobre cristal, como si se tratara de portaobjetos de un microscopio en un laboratorio. La obra puede tener varias y complejas lecturas, pero una elemental es justo que exhibe un atisbo de las inimaginables posibilidades que dicta el azar al establecer una norma mínima de juego, al tiempo que muestra un modo de estandarizar un accidente. Las reglas de Patiño conversan con esta obra de Duchamp. Si las tres reglas de madera de Duchamp registran las posibilidades del azar al tiempo que las estandariza, ¿qué registran (miden) las de Patiño?

Parecería que el azar es un componente lúdico de sus cajas. Pero no mediante leyes de la física; sino quizás de un modo materialista y sociológico, a partir del contenido de esos artefactos. Pues exhiben la especificidad, como una tirada de dados, de una configuración subjetiva que resulta de combinar una serie de elementos referenciales de un sujeto determinado dentro de una cultura particular, situado en espacio y tiempo. Aunque ese carácter social y cultural de sus componentes, sabemos, no obedece a la suerte o la casualidad, pero sí están siendo arriesgados a la suerte como en una apuesta.

El gesto de combinar esos elementos y no otros se asocia también a otras formas de juego, más afines al experimento y la conjetura. En ese sentido, las cajas parecen estar gobernadas por otro tipo de juego que propuso la teórica mexicana y ex miembro del No-

Grupo, Katya Mandoki,³¹³ uno *peripatos* regido por la pregunta “qué tal si”, que para la autora es el tipo de juego que domina en el arte y en ciertas matrices sociales como la escuela. Así lo define:

El juego peripatos, emparentado a los mencionados por Huizinga como “juegos de invención, de acertijos o adivinanzas” es el que subyace a la ciencia y al arte, a la construcción de teorías y a las aventuras, pues siempre nos adentramos en estas empresas con el espíritu lúdico de averiguar qué pasaría si tal o cual posibilidad, idea o acto se concretizara, es decir, de recorrerla imaginaria o factualmente.³¹⁴

Esa pregunta inventiva del “qué tal si” se encuentra en el tipo de combinaciones que contienen las cajas, sobre todo en la convivencia de elementos de los entornos urbanos, barriales y repertorios patrioterios cercanos al artista junto con referentes de las vanguardias artísticas. Esta mezcla de referentes fue reconocida por algunos críticos de la época y por el propio artista cuando afirmó: “Uno más de mis logros fue haber retomado los símbolos, signos y representaciones de la patria, así como de los mitos y ritos prehispánicos y combinar todo eso con lo que se entiende como arte contemporáneo en el occidente”.³¹⁵ Un juego cultural era lo que principalmente estaba contenido en las cajas,

³¹³ Katya Mandoki encuentra el juego a través de la cultura en las más diversas manifestaciones de la vida cotidiana, y comprende lo lúdico y lo estético como constituyentes de lo social incorpora al cuarteto de tipos de juegos propuestos por Roger Callois, basándose en Huizinga (*agon* o competencia, *ilinx* o juego de vértigo, *mimicry* o juegos de disfraz e imitación y *alea* o juegos de azar.), un quinto que llamó *peripatos* encaminado a la aventura, la experimentación, la especulación, la pregunta “qué tal si”. Katya Mandoki, *Prosaica Uno: Estética cotidiana y juegos de la cultura*, (México: Siglo XXI, 2006), 174.

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ Adolfo Patiño, autobiografía, s.f. Archivo Museo de Arte Carrillo Gil.

que desobedecía los mandatos identitarios de la escuela y también el de las divisiones entre alta cultura y cultura popular.

Dichas conjugaciones en relación con su propia subjetividad vinculan sus cajas con las fotografías instantáneas que realizaba por aquellos años para registrar su cotidianidad. Aunque las cajas no registraban momentos efímeros de su vida diaria, sino una especie de estado meditativo acerca de su propia identidad. Pero la fabricación de los marcos de referencia no está desligada de su trabajo de esos años con polaroids, en diálogo con las instantáneas de Andy Warhol. De su trabajo con ese formato³¹⁶ resaltan su empeño en registrar situaciones cotidianas y abundantes autorretratos ataviado con alguna máscara, objeto, disfraz o haciendo alguna mueca. Entre las escenas que registró se encuentra una que da cuenta probablemente de su distinción respecto a Warhol. Se observa una mesa cubierta con un colorido mantel plástico ilustrado con frutas sobre el que se encuentran una serie de plátanos maduros y al final de la mesa en posición vertical un libro de Andy con la portada de su icónico plátano. La imagen retrata una especie de altar a la imagen warholiana, pero reafirma que el trabajo de Patiño está en ese acomodo alrededor de la imagen, esa mesa con mantel y frutas y a su vez en el gesto de encuadrar ese montaje: un culto a las imágenes que toma forma objetual y es reencuadrado. Este gesto de imágenes sobre imágenes también las realizó con personajes de la ciudad y allegados en dípticos donde primero realizaba un retrato y luego al retratado sosteniendo su instantánea, en una acción de doble encuadre que dialoga también con Warhol.

³¹⁶ El trabajo con Polaroids de Patiño se encuentra inaccesible o disperso en mayor medida. Agradezco a Marco Antonio Pacheco haber compartido conmigo las imágenes de las polaroids que se encuentran en su colección. Una selección de esta serie fue publicada en el libro *A través de la máscara. Metamorfosis del retrato fotográfico en México*, ed. Pablo Ortiz Monasterio y Vesta Mónica Herrerías (México: Fundación Televisa, 2012).

[Imagen 64]

Este pensar desde la fotografía, era compartido por entonces por varios artistas, tal como describió con precisión Carla Rippey en el texto de la exposición que organizó, titulada *La generación de los cincuenta* (1982). La muestra sostenía que la subjetividad de los artistas nacidos en esa década respondía al contexto de crisis de la representación, donde coincidía un replanteamiento de la cultura nacional posrevolucionaria – personificada en la fotografía por Manuel Álvarez Bravo –, con la nueva cultura del consumo de imágenes a la luz de la naciente cultura de masas de un país que buscaba emparejarse a los estándares del primer mundo. Concretamente en la reproducción masiva de la imagen fotográfica en publicaciones periódicas, el auge de la televisión y la publicidad en diversos medios, y la creciente relevancia de la urbanidad en la definición cultura mexicana. “Los jóvenes nacidos en los años 50 son los pioneros de este nuevo mundo –crecen con el televisor y el smog–”, afirmó Rippey y continuó: “Es una generación que mucho puede aprender de la fotografía mexicana de este siglo, pero que es heredera, además de un nuevo código visual. Tiene que absorber por sí misma las dos herencias, asumiendo así su autodefinición y la tarea de hacer lúcido su momento histórico.”³¹⁷ Como puede verse este es un alegato emparentado a *La muerte del Maguey*, pero manifestando que en efecto se trata de un nuevo código visual.

Parte del trabajo de Patiño con experimentación postfotográfica desde finales de los setenta se continúa en las cajas con la integración de objetos. Pero el procedimiento combinatorio es continuidad de sus collages, juegos con tipos de impresión y con

³¹⁷ Carla Rippey, “La generación de los cincuenta”: Exposición presentada en la Galería del Teatro del Estado, Xalapa, Veracruz, febrero de 1982. Posteriormente en la Casa de la Cultura Enrique Ramírez y Ramírez, Delegación Venustiano Carranza, Departamento del Distrito Federal en octubre y noviembre de 1982.

elementos del lenguaje fotográfico: encuadres, filtros y varios tipos de reproducción. Muchas de esas obras están fechadas a inicios de los ochenta, cuando el artista atisbaba el fin del trabajo grupal y la necesidad de reinventarse como artista individual.

Acerca de este momento de transición a inicios de los ochenta que llevó a la fabricación de las cajas, el artista testificó en entrevista con Dulce María Alvarado en 1997, lo siguiente:

Ubico mi crisis existencial en mayo de 1982, que creé el primer “marco de referencia” y me di cuenta de que yo quería saltar a la tridimensionalidad del objeto. En ese año nació mi primera obra objetual, descubrí el objeto, me emocionaba la cercanía con los trabajos tridimensionales de Alberto Gironella que había visto a principios de los setenta en el MAM.

Había sido un juego desde 1979. Caí en una papelería de Azcapotzalco, encontré reglitas de madera, pizarritas, cuadernitos iluminados muy bonitos...

Eran impresos por Vanegas Arroyo, originales de José Guadalupe Posada (...) Nació entonces, a partir de que compré todo esto (1978-1979) y lo guardé sin saber para qué me iban a servir, pero me encantaban.

Un día hice un corte en las reglitas de madera, las pegué y parecía un marquito. Luego lo vieron algunas personas y les pareció muy interesante. No pasaron ni dos años cuando hice el primer “marco de referencia”. Me gusta utilizar este término dialéctico porque ubica muy bien lo que es un elemento histórico dentro de un espacio determinado. (...) Después retomé

de forma independiente ciertos síntomas que se habían dado en la época grupal.³¹⁸

Esta declaración revela varias claves importantes sobre la serie. La crisis existencial a la que se refiere tenía que ver con la transición entre el trabajo grupal e individual luego de los visibles signos de enfriamiento de esa actividad. Sobre esto el artista añadió que: “Después del Salón de Experimentación de 1979, en 1980-1981, nos dimos cuenta de que al término del portillismo algo iba a pasar. Teníamos que ver por nosotros mismos o por nuestro futuro.”³¹⁹ Luego explica cómo la salida para muchos artistas de los grupos fue la pintura, y que a ellos (En Peyote y la compañía) se les ocurrió ser “despintores”. Con ello se refiere realmente a los despintados (borrados con solvente de una imagen impresa de revista) que realizaba Carla Rippey desde mediados de los setenta y que él llegó a realizar con ella a inicios de los 80. Pero usa la palabra que describe esa técnica para marcar una postura contrapuesta a la ruta pictórica de varios artistas de ese momento. Luego menciona que se enfocó en la fotografía, de la que sabía que no podría vivir, y finalmente ésta tampoco le bastó y comenzó a hacer arte objeto. Es decir, la realización de arte objeto era una alternativa a la pintura y a la fotografía si bien mantenían un diálogo con ambos medios. Al tiempo, como menciona en la última parte de la cita anterior, las cajas daban continuidad al trabajo grupal de Fotógrafos Independientes y el trabajo objetual de Peyote y la Compañía.

Parte de ese contexto de cambios, estaba además el hecho de que había mudado su residencia con Carla Rippey a Xalapa para impartir clases de fotografía en la Universidad

³¹⁸ Dulce María Alvarado, “Entrevista a Adolfo Patiño”, en *Performance en México: 28 testimonios, 1995-2000* (México: Diecisiete. Estudios Críticos, 2003), 274-75.

³¹⁹ *Ibid.*, 273.

Veracruzana.³²⁰ Sobre esto Rippey ha ahondado que la nueva ciudad aportaba a Adolfo un complemento idóneo a su afán de coleccionar insumos escolares pues en Xalapa encontraban a la mano este tipo de papelerías que ofrecían productos de décadas anteriores.³²¹ Otro factor importante para la consolidación de los marcos de referencia fueron sus primeros viajes al extranjero, a Cuba y Estados Unidos entre 1980 y 1985, en los que me detendré más adelante.

La mención de Gironella es notoria en su declaración porque en efecto sus cajas se emparentan con la tipología de objeto, el aspecto general y algunos materiales empleados por el artista mexicano-español, específicamente en sus cajas realizadas para la serie *El entierro de Zapata y otros enterramientos*, exhibida en el Palacio de Bellas Artes en 1972 que Patiño visitó. Aquellas obras de Gironella exhibían también un carácter religioso y ritual ligada a la propia idea de enterramiento del ícono y sostenía una tensión entre pintura y fotografía que justo fue explorada en 1981.³²² Respecto a su uso de los objetos su diálogo puede indagarse en la descripción que de este trabajo hacía por entonces Salvador Elizondo “Casi más que a pintura, a Alberto le interesa el cultivo de una facultad consagratoria vertida a objetos de muy deleznable condición a los que cree poder investir con la categoría de arte”.³²³

Algunas otras referencias importantes para la concepción de las cajas mencionado por el propio artista fueron Joseph Cornell y los objetos surrealistas y dadá. Una exposición de la época donde participó Adolfo Patiño, dio cuenta del parentesco de los artistas

³²⁰ Sitio que según Rippey fue muy favorable pues tenían acceso a papelerías que vendían materiales de décadas pasadas –entre ellos reglas– y ambos cultivaron un hábito de coleccionismo. Entrevista con Carla Rippey, julio de 2023.

³²¹ Entrevista con Carla Rippey, 13 de julio de 2023.

³²² Salvador Elizondo, en Rita Eder, *Gironella* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1981), 48.

³²³ *Ibid.*, 47.

mexicanos que realizaban cajas con referentes históricos internacionales como Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Andy Warhol, Joseph Cornell, Eva Hesse, Nam June Paik, Christo, Joseph Beuys, entre otros, y enfatizando el referente surrealista y dadá de esa práctica: *Imágenes en cajas* en el Museo Rufino Tamayo en septiembre de 1985.

Finalmente, su acotación en la entrevista acerca de que este formato de obra “ubica muy bien lo que es un elemento histórico dentro de un espacio determinado” es una síntesis del funcionamiento de las cajas, como artefactos que contienen la composición de un tiempo, en un espacio exhaustivamente delimitado por el sistema de medición de las reglas. ¿De qué clase de composición de tiempo se trataba? ¿Qué ideas de tiempo ensamblan sus Marcos?

Tránsitos

Hoy es 15 de septiembre de 1981, estoy en la Cd. de New York, en el opening de la expo de Warhol “Miths”. Algún día él estará en la expo mía en esta ciudad.

Pienso en mi futuro y en el de mi patria.

New York City. 15 sept. 1981

Estas palabras fueron escritas a mano por Adolfo Patiño con su característico plumón dorado sobre un autorretrato realizado con polaroid, insertado en un ensamblaje que además incluían un mechón rubio atado con cuerdas de los tres colores de la bandera norteamericana, dos exvotos de caballos amarrados con dos cintas rojiverdes, sobre una tabla ahuecada y reciclada color verde y una regla de madera en la parte superior cortada al tamaño de la tabla, a 7.5 cm. Aquí la regla se adapta a la medida del soporte encontrado y no al revés como ocurría con los *Marcos de referencia*.

Era víspera del día de la independencia en México y él se encontraba lejos, persiguiendo su futuro, justo donde quería estar y deseando que la historia se volviera reversible y que los roles se invirtieran entre él y Warhol, pero también trazando con nostalgia una línea entre su incierto futuro y la patria. En el umbral de esos deseos estaba en ese momento Nueva York.

El deseo de Adolfo Patiño pasaba por Nueva York no sólo en el sentido de formar parte de cierto mainstream radicado ahí, sino que tenía relación con su interés más amplio, desde sus años formativos en los cruces y contaminaciones entre la cultura mexicana y la norteamericana. Eso tenía un latir importante en su temprana afición por la figura de Warhol y se había fortalecido por su vínculo cercano con el arte chicano. Había entre los chicanos un tipo de promiscuidad cultural entre elementos de ambos lados de la frontera que él mismo había cultivado desde el Distrito Federal antes de subir a cualquier avión.

Los primeros acercamientos de Patiño con el arte chicano, recuerda su hermano³²⁴ se remontan a la visita a dos exposiciones que visitaron juntos: *Made in Chicago* (Museo de Arte Moderno, 1970) sobre arte objeto y la muestra *Ancient Roots. New visions* (Palacio de Minería, 1979), dedicada al arte hispano y chicano en Estados Unidos. El encuentro con esta última fue el descubrimiento para los hermanos Patiño Torres del arte chicano y es probable que haya tenido marcadas resonancias en las cajas de Adolfo si tomamos en cuenta la abundante presencia de altares y objetos artesanales en esa muestra. No obstante Armando Cristeto recuerda que, en ese momento, la muestra le resultó a su hermano “muy folclórica” y que de las pocas obras que realmente le impresionaron fueron las de Larry Fuente, un coche tapizado de objetos cotidianos de consumo y una especie de altar que

³²⁴ Comunicación personal con Armando Cristeto, julio de 2023.

presentaba un inodoro repleto de incrustaciones de mosaicos de diversos materiales industriales de un aspecto recargado y kitsch (*Oasis*, 1971).

Poco después, en 1980 Adolfo Patiño entabló una estrecha relación con el arte chicano en un momento donde éste se estaba redefiniendo.³²⁵ Armando Cristeto relató³²⁶ que él y su hermano iniciaron contacto con los chicanos en 1980 cuando conocieron al artista angelino Robert Gil de Montes (Guadalajara, 1950) en el Museo de Arte Moderno cuando éste vino a trabajar con Carla Stellweg en la revista *Artes Visuales*.³²⁷ En ese momento, también se estaba convocando al Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía y la Segunda Muestra de Fotografía Latinoamericana en el Palacio de Bellas Artes donde quedaron seleccionados el propio Gil de Montes, Luis Carlos Bernal (Douglas Arizona, 1941–1993), Robert C. Buitron (Arizona, 1953), Kathy Vargas (San Antonio, Texas, 1950), Luis Garza (Los Ángeles, 1943), John M. Valadez (Los Ángeles, 1950), Isabel Castro (Ciudad de México, 1954) y Harry Gamboa (Los Ángeles, 1951). Este contingente chicano, aportaba una visión distinta de la fotografía documental que imperaba en Latinoamérica de una fotografía como “arma social de izquierda” con la guía de la escuela cubana (que constituían el otro grupo más notorio en el Coloquio). Continúa Cristeto, “en medio de los debates entre arte o compromiso ideológico,³²⁸ el contingente chicano ofrecía una alternativa” y eran visiblemente distintos: “Roberto Gil de Montes un

³²⁵ El empleo del término “arte chicano” será somero porque es un tema sólo tangencial de esta tesis. Pero en futuros escritos sobre esta coyuntura es preciso distinguir las tensiones entre sus usos, en el contexto de su revisión crítica a inicios de los años 80. Para profundizar sobre el estado de esa discusión desde la perspectiva de los artistas ver el artículo: Robert C. Buitron, “Chicano Art: Ethnic Heritage and The American Mainstream I,” *Aristlán* 2, núm.1 (11 de febrero de 1982): 3 y Buitron, Robert C. “Chicano Art: Ethnic Heritage and The American Mainstream II” *Aristlán* 2, núm. 2 (25 de junio de 1982): 3.

³²⁶ Entrevista a Armando Cristeto, 2 de julio de 2020.

³²⁷ Se refiere al número dedicado al arte chicano coeditado entre Stellweg y Gil de Montes: *Artes visuales*, núm. 29 (junio de 1981).

³²⁸ Se refiere al tema central del Coloquio de ese año que era la relación entre la ideología y fotografía, entre imagen y realidad.

día llegó con un overol rosa, Isabel llegó con estrellas en el cabello. Entonces mientras los demás estaban en onda izquierda con mezclilla y camisa sobria, ellos llegaban en modo *fashionista*. [sic.]” Traían a la capital, una alternativa cultural a la cultura de izquierda que dominaba la escena artística experimental de entonces.

En esos años, un descubrimiento para todos fue la obra de Louis Carlos Bernal —una imagen cuya fue portada de *Artes Visuales* 29 dedicada al arte chicano—. Impresionó particularmente su uso del color en un momento donde realizar ese tipo de imágenes era costoso. Pero a juzgar por las fotografías de Bernal, el imaginario de Patiño además puede haberse nutrido de su forma de retratar la vida cotidiana de los barrios de Arizona, sus decoraciones de interiores domésticos, la acumulación de fetiches en sus altares religiosos y con símbolos patrióticos mexicanos. Rubén Ortiz Torres ha narrado y descrito la relación de este artista con los hermanos Patiño Torres, encontrando incluso un diálogo en el modo en que Adolfo ensamblaba sus objetos.³²⁹

Luego de este encuentro es que Patiño viajó en 1982 a Los Ángeles, invitado por Gil de Montes y Bernal, con el plan de hacer algo de dinero para viajar a la Bienal de Jóvenes de París. Pronto también finalmente viajó a Nueva York. En esos viajes consolidó la fabricación de sus *Marcos de referencia*, con la distancia del exilio e implicado con la escena del arte chicano angelino y neoyorquina. Es decir, su imaginario de la mexicanidad que venía conformándose desde su trabajo fotográfico individual, y el trabajo en sus dos colectivos, para entonces ya estaba también chicanizada. Al tiempo que las referencias patrióticas en código pop procedían del trabajo objetual en Peyote y la Compañía, se nutría

³²⁹ Rubén Ortiz-Torres, “De cómo el color migró al sur desde Aztlán en busca de un águila devorando a una serpiente en una penca de maguey,” *Luna córnea* 2, núm. 34 (2013), 397-98. Texto originalmente escrito en inglés para un encuentro académico en el Smithsonian Institute, Washington, Estados Unidos. Traducción al español de César Blanco.

y reafirmaba en ese contexto donde ya existían artistas como Yolanda M. López con un trabajo importante con la iconografía de la Virgen de Guadalupe, desde una perspectiva feminista y autobiográfica, o artistas como Rupert García (California, 1941) –aunque parte de otra escena, la texana– con una serie de pinturas pop sobre Frida Kahlo para calendarios desde 1975.

De esos viajes sobrevive una polaroid, propiedad de Roberto Gil de Montes, que retrata la maleta con la que Patiño llegó a Los Ángeles repleta de materiales de trabajo: toda clase de parafernalia patrioter popular: banderas mexicanas y norteamericanas: papeles de china de distintos colores, marcos hechos de reglas, piezas de artesanías callejeras mexicanas como figuras de palma típicas de semana santa. Todo un repertorio contenido en un formato que remitía a Marcel Duchamp (maleta) y Andy Warhol (polaroid). Con esos materiales produjo piezas que expuso en el sitio de experimentación gráfica y lugar de encuentro de migrantes, Self Help Graphics & Art fundado por Sister Karen en 1973, a cuya Galería Otra Vez le vendió piezas. La polaroid la tituló *Ecko Park* en referencia a la dirección donde residía Gil de Montes por entonces. La maleta tenía como primera finalidad conseguir recursos y contenía un manual titulado “Método práctico para ganar dinero. 100 fórmulas”.

[Imagen 65]

En Nueva York vivió un tiempo produciendo y vendiendo obra compartiendo estancia unos meses con el artista venezolano Carlos Zepa en la efervescencia de la escena neoyorquina de inicios de los ochenta, que Zepa, en un obituario sobre su amigo artista en 2005, relató a partir del siguiente inventario:

Arte objetos, instalaciones, ensamblajes, proyectos para radio novelas, correrías nocturnas, calles, galerías de arte, ventas en los mercados de pulgas, conciertos de rock en el Ritz o de salsa en el Village Gate, los *Fantasmas* de Willy Colón, muestras de nuestra obra en exposiciones, proyectos en común, muchos bares, las galerías del Soho, el MOMA, el Guggenheim, comida china en China Town, pizzas en Ray's Pizza, presentaciones en la iglesia discoteca Lime Light, en el Lucky Strike o en el Ritz. Años de afianzar la amistad y convertirla en una verdadera hermandad, con muy poco dinero, grandes tertulias, vino Californiano, ron puertorriqueño y vodka Absolut a falta de Tequila.³³⁰

Este relato describe la vida de un artista migrante recién llegado a Nueva York que combina en su día a día visitas al MoMA con la experimentación del segundo disco de Willie Colón que justo es una celebración de la diversidad de clase, racial y cultural en esa ciudad, donde son iguales ante la muerte “el bandido, el desvalido, las meretrices, los infelices, el reverendo y el bombero, el presidente, el zapatero, y las maestras, el carnicero, la ciudadana y el extranjero, también el juez y el farandulero, la enfermera y el timonero, el santero y el marxista, el bodeguero y el masoquista ” (*Oh, qué será?*, 1981), en una versión en salsa de la canción de bossa nova política de Chico Buarque de 1976 con un poema de Clarice Lispector como introducción, entre otras apropiaciones de canciones escritas por varios cantautores latinoamericanos.

³³⁰ Carlos Zerpa, “Adolfo “Peyote” Patiño y la Compañía”, 10 de abril de 2007, consultado el 15 de febrero de 2022, <http://carloszerpa.blogspot.com/2007/04/adolfo-peyote-patio-y-la-compaa.html>.

La conexión del arte chicano con el contexto capitalino mexicano estaba en el aire. Felipe Ehrenberg, quien había viajado y se había involucrado con la escena chicana antes de 1982, escribió en 1991 un artículo³³¹ donde hace notar el parentesco del arte producido en México con el de los chicanos. En su narración, la formación de los grupos a mediados de los setenta y su atención a la iconografía popular urbana y su búsqueda por acercarse a los grupos sociales más vulnerables, implicó también una atención dirigida al arte chicano cuya articulación con los procesos sociales de la comunidad fronteriza era conocida en la capital desde finales de los sesenta. Hacia inicios de los ochenta sitúa una situación distinta donde “el vacío que quedó al desvanecerse el sueño petrolero lo hemos tratado de llenar con nuestra muy particular versión de lo posmoderno”³³² y entre las versiones posmodernas resalta la ineludible presencia de la iconografía chicana en el “neomexicanismo”.

De regreso de sus viajes, Adolfo Patiño realizó en 1983 una exposición en dúo con Carla Rippey titulada *Rescates culturales* en la Galería Collage³³³ en Monterrey, donde exhibió por primera vez obras en cajas enmarcadas con las reglas de madera. Unos meses después se inauguró en la Galería Chapultepec su primera exposición individual *Marcos de referencia: La excepción de la regla*, donde incluyó la serie de cajas fabricadas recientemente y las tituló por primera vez como las conocemos hoy. El texto del catálogo es el escrito por Teresa del Conde, citado más arriba. Una de esas piezas obtuvo el Premio de adquisición del Salón Nacional de Arte. Ese mismo año obtuvo el premio de

³³¹ Felipe Ehrenberg, “El caso de las artes inesperadas. Comentarios alrededor de la relación entre artistas chicanos y mexicanos,” *Luna Córnea* 34, 2013, 379-395. Ponencia presentada en LACMA en 1991.

³³² *Ibid.*, 394.

³³³ Galería dirigida por Eduardo Rodríguez Canales en el garaje de la casa de sus padres en Monterrey, Nuevo León.

adquisición en Pintura, en el Tercer Encuentro Nacional de Arte Joven con el *Libro-bandera*. Todo recuerda un retorno de hijo pródigo a su país.

[Imagen 66]

El *Libro-bandera* es una obra compuesta por tres secciones verticales, como el lauro patrio, divididas con bisagras. A los lados un tapizado con cartas de la lotería y al centro la bandera mexicana doblada de forma que se pueden percibir sus tres colores. Está enmarcada por reglas, cubierta con vidrio e intervenida con bordados, aviones de juguete que vuelan hacia arriba (al norte), estampitas de la guadalupana y fotografías antiguas, pines y una sección inferior de rosas disecadas, separadas del área de la bandera como en un altar. El formato de tríptico hace pensar en la tradición de la pintura sacra, y su articulación como libro, en un aspecto pedagógico. El reverso de la obra está igualmente tapizado con objetos, cartas de la lotería y mapas didácticos de la república mexicana. Estaba pensado para mostrarse como un ensamblaje para ser rodeado, a diferencia de cómo se exhibe comúnmente en el muro como un cuadro.

El siguiente año, en 1984 obtuvo una Mención en el Premio de pintura Orozco-Rivera-Siqueiros en la I Bienal de La Habana. La obra titulada *Paisaje de color nacional. Homenaje a José María Velazco* era un políptico compuesto por 20 paneles cada uno enmarcado con sus respectivas reglas. El conjunto reunía a modo de rompecabezas un ensamblaje de la bandera mexicana con un águila metálica adquirida en un mercado callejero en lugar del escudo y cinco cuadros de tierra encapsulados en la parte inferior.

[Imagen 67]

Las banderas mexicanas eran un motivo del arte mexicano en la pintura de Enrique Guzmán, que posteriormente fue homenajeado por otros artistas de los ochenta como Nahúm B. Zenil. Pero Adolfo fue pionero en presentar el objeto mismo de la bandera

como parte de sus obras, con el antecedente de algunos usos esporádico en las instalaciones de algunos grupos de los setenta. En la obra de Patiño el gesto era repetitivo al estilo pop, y en ese sentido dialoga con las obras de Jasper Johns con la bandera norteamericana, aunque las suyas eran pintadas y obedecían a otros procedimientos. El hecho de presentar la bandera materialmente tiene que ver más con una estrategia conceptual del *ready-made* intervenido.

Para 1987 realizó otra pieza que estrechó su parentesco chicano. *Proyecto para una bandera de una colonia mexicana /I*, una bandera de pañoletas de fiestas populares mexicanas de colores rojo y blanco unidas por una costura casera (confeccionada por su madre) que formaba las franjas de la bandera norteamericana mientras el área normalmente estrellada era ocupada por tres pañoletas con vírgenes de Guadalupe. La iconografía guadalupana era parte de la cultura visual y el arte chicano desde inicios de los setenta, también aparece en obras pictóricas excepcionales en su contexto como la de Enrique Guzmán, y esporádicamente en el trabajo de grupos de los setenta, incluido Peyote y la Compañía.

[Imagen 68]

Sobre esta pieza Patiño relató posteriormente, con el orgullo que lo caracterizaba: “Yo comenté a un grupo de amigos chicanos en Los Ángeles que esta bandera debería haber sido hecha por un chicano. Yo soy más chicano que los chicanos”.³³⁴ La respuesta buscaba relativizar la influencia chicana en el arte capitalino, en lo cual insistía su entrevistadora Teresa Eckmann, sobre todo en el llamado neomexicanismo, tema central

³³⁴ Entrevista de Teresa Eckmann a Adolfo Patiño y Carla Rippey, 4 de enero de 2000, Ciudad de México, citada en: Teresa Eckmann, *Chicano Artists and Neo-Mexicanists: (De) Constructions of National Identity* (Nuevo México: Latin American and Iberian Institute, University of New Mexico, 2000), 16, https://digitalrepository.unm.edu/laii_research/55.

sobre el que giraba la entrevista, y principal interés suyo como investigadora: indagar (asumiendo) sobre el neomexicanismo, y en este caso su vínculo con el arte chicano. Más allá del enfoque de Eckmann, la soberbia de la frase “yo soy más chicano que los chicanos” incluso puede pensarse que juega con y salta las reglas de la entrevista. La pregunta de fondo parecía ser “tú como neomexicanista, ¿qué tan chicano te consideras?” y su respuesta no sólo implicaba afirmarse como un chicano superlativo, sino desorientar la pregunta y colocarse del otro lado, poniendo en duda el planteamiento de la historiadora. Es decir, ir en la dirección contraria y pensar qué tanto ciertos artistas capitalinos como el propio Patiño, afectaron la forma de hacer arte chicano, en la escena de Los Ángeles en particular, donde hubo más contacto.

Armando Cristeto con la parcialidad natural frente a esta discusión ha sugerido que “Adolfo tuvo gran impacto en esa escena pues cuando él usaba las banderas norteamericanas, los símbolos patrios, la guadalupana o la Coca-Cola, con desparpajo (se refiere al trabajo desde Peyote y la Compañía) los chicanos aún seguían con la Coatlicue, las referencia prehispánicas, Hidalgo, Zapata”.³³⁵ Esta es una cuestión que aún está pendiente por estudiar en futuras investigaciones siguiendo a los historiadores y críticos que, además de Eckmann, ya la han explorado.³³⁶ Por ahora no se trata de afirmar quién influyó a quien, sino subrayar que había un canal de contaminaciones de imaginarios y formas de hacer entre ambos contextos donde sin duda los hermanos Patiño –como los artistas chicanos ya mencionados y otros como Rubén Ortiz-Torres– son una clave de ese ir y venir.

³³⁵ Comunicación personal con Armando Cristeto, 20 de agosto de 2022.

³³⁶ Luis Carlos Emerich, *Figuraciones y desfiguros de los ochentas* (México: Diana, 1989); Carlos Monsivais, "Perspectives on the Arts of Mexico", *Latin American Art* (otoño de 1990): 25-27.

Ahora bien, el centro de la indagación de Eckmann es el uso que ambos – neomexicanistas y chicanos– hicieron de la Virgen de Guadalupe, acerca de lo cual llega a concluir que los chicanos transformaron de forma más agresiva y radical su imagen. Pero una cuestión que no explora a profundidad, es la diferencia entre el uso que hicieron de esa imagen unos y otros. Sobre eso, vuelve a referir al artista:

Patiño reconoce la importancia de la guadalupana para los chicanos como símbolo espiritual; sin embargo, el cree que la comprensión y el tratamiento de su imagen por parte de los artistas chicanos es superficial.

Afirma que ‘la Virgen fue una aparición obligada por los españoles para someter a los indios. Hemos estado guardando las tradiciones, las leyendas, pero con una mirada realista, entendimiento científico [...] no uno superficial’.³³⁷

Con esta aseveración, reivindicaba una ventaja del modo en que él y algunos artistas cercanos, emplean el motivo de la guadalupana, frente cómo lo hacían los chicanos. Parece sugerir con esa idea de superficialidad, el uso solo de una imagen que se repite y se transforma, pero sólo en el plano de su superficie. En cambio, cuando contrasta “una mirada realista” puede ser que hable de la experiencia del consumo de esa imagen a través de diversos artefactos y soportes materiales, como él mismo lo trabajó en su obra. Es decir, no reproduciendo una imagen con técnicas del arte, sino presentando dentro de las obras los objetos y materiales mediante los cuales se consume la imagen de la virgen. Esta

³³⁷ Eckmann, *op. cit.*, 16.

lectura que propongo, no está presente en el enfoque iconográfico del argumento de Eckmann, pero se entrevé en las citas que hace de Patiño acerca de su diferencia respecto a los chicanos:

Creo que fue la cultura mexicana la que influenció a los artistas chicanos, no al revés. Los chicanos ven a México desde la distancia. De su lado [de la frontera] perciben la superficie, el mito del ritual, o el mito de la leyenda, pero no conocen la profundidad de la leyenda ni de la historia. Yo vengo de lo popular, clase media, y conozco los rituales íntimamente, los rituales de la Guadalupana, los murales del Palacio de Bellas Artes que visitaba de niño, los de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública, y la imagen de Frida Kahlo. Son imágenes que están vivas para mí porque estaba cerca [de ellas] y podía escuchar, verlas y conocerlas. Toda la iconografía que ha permeado mi vida no académica, y sobre todo mi educación visual, proviene de esta cercanía a todos los rituales, a todas las leyendas, al arte mismo.³³⁸

Como puede verse para Patiño, la diferencia entre ambas formas de entender las imágenes es una cuestión de distancia y vivencias, donde él tendría la ventaja de la cercanía al enfatizar “yo vengo de lo popular”, como un acceso de primera mano que formaba necesariamente otra sensibilidad. También estas respuestas pueden pensarse como una posición defensiva frente a la figura de la investigadora norteamericana,

³³⁸ *Ibid.*, 20.

distanciada de los procesos que estudia, que buscaba situar un lugar propio, no nombrado desde el exterior.

Esta consideración reflexionada por el paso de los años, arroja luz también sobre los *Marcos de referencia* producidos en Estados Unidos y Ciudad de México, respecto a la importancia de los referentes locales, familiares y de su contexto inmediato. Sin embargo, esa cercanía en la que insiste parece ir de la mano de una óptica de distancia en su forma de trabajarlos. Es decir, su sensibilidad no era exclusivamente la de un sujeto popular que decide trabajar con lo inmediato, sino que esa determinación en su caso, – aunque tiene antecedentes en sus trabajos previos como se ha visto– es inseparable de la distancia crítica que ganó con sus primeros viajes a Estados Unidos. Una distancia que le permitió consolidar lo cercano, ya no solamente como propio, sino como común y socialmente significativo para el arte y la cultura en general.

Otro aspecto clave de esa distancia, lo mencionó Cecilia Fajardo Gil cuando al hablar de la relación entre arte chicano y nuevos mexicanismos, puntualiza que “otros niveles de complejidad son añadidos por artistas mexicanos como Graciela Iturbide, Guillermo Gómez-Peña y Adolfo Patiño, quienes conocieron y respondieron al arte chicano al darse cuenta de qué tan foránea se había vuelto la cultura mexicana dentro de México.”³³⁹ Lo cual era una continuación de la proposición de Olivier Debrouse de que: “el nuevo mexicanismo se plantea como una cultura exiliada en su propio país”.³⁴⁰

³³⁹ Cecilia Fajardo-Hill, “Prólogo”, en *Mex/L.A.: “Mexican” Modernism(s) in Los Angeles, 1930-1985* (Long Beach: Museum of Latin American Art, 2012), 8.

³⁴⁰ La mirada retrospectiva y nostálgica al pasado inmediato (los años cuarenta, pre-televisivos) y a su iconografía elementos reivindicables ante las modificaciones cada vez más visibles del medio ambiente cultural– recuerda en gran medida la evolución del arte chicano, que retomó los símbolos de la mexicanidad, la Virgen de Guadalupe y el lábaro patrio, Frida Kahlo y un “mal gusto” tipificado, como característicos de una cultura en el exilio; en el límite, se puede pensar que el nuevo mexicanismo se plantea como una cultura exiliada en su propio país.”. Ver: Olivier Debrouse, “Me quiero morir”, *La Era de la discrepancia*, 280.

En ese sentido propongo considerar que el trabajo de Patiño y su noción de mexicanidad, es siempre descentrada, es otra y la misma cuya raíz está en el tránsito. Se construye desde dentro y es vista desde afuera, como ajena simultáneamente. Desde esta óptica, no es extraño que su alter ego de performance fuera Tin Tan Tzara, que encierra varios tránsitos. Uno evidente entre la cultura popular y la vanguardia dadaísta, pero otra está en la propia figura de Tin Tan que representa al pachuco y con él a la representación de las personas que cruzan la frontera norte, llevan y traen constantemente nuevos insumos culturales resignificados. Ambos movimientos fueron determinantes en la obra de Patiño y su aportación a la historia del arte.

En 1994 Marco Antonio Pacheco³⁴¹ le tomó un retrato en su estudio cuyo telón de fondo son las banderas de Estados Unidos y México enlazadas, él viste de tehuana sentado en la postura de las dos Fridas mientras se sirve un trago de vodka Absolut. La mesa a su lado donde reposan un cráneo... es un cubo con papel dorado enmarcado en reglas escolares. La imagen manifiesta todos esos años de tránsito y de insistir en un lugar intermedio entre varios sistemas de códigos.

[Imagen 69]

El objeto biográfico

Una de las exposiciones donde Adolfo Patiño presentó piezas de *Marcos de referencia* al regresar a México fue en la Sección de espacios alternativos del Salón Nacional de Artes Plásticas en 1985, cuya selección incluyó varios tipos de obra que involucraban objetos

³⁴¹ La fotografía forma parte de una campaña que quería proponer Marco Antonio Pacheco a *Absolut Vodka* de artistas mexicanos de los ochenta interactuando con la bebida siguiendo la campaña que la marca había realizado en Estados Unidos.

(arte objeto, *ready-made*, ambientaciones, arte conceptual, arte correo, etc.), denominados por Raquel Tibol como “neo-ismos postconceptuales”.³⁴² Ahí presentó la obra titulada *Objetos inútiles (El signo/ la negación del signo)* conformada por collage, montajes, fotografías y documentos “bio-gráficos” ensamblados en una “instalación-ambientación” repleta de rosas rojas y blancas. Sobre ella apuntó Tibol: “La obra aparece inseparable de la biografía del autor.”³⁴³ Este apunte hace eco del texto escrito por el artista en el catálogo del Salón, donde hacía referencia a “El objeto como biografía” para expresar sus motivaciones para coleccionar objetos y realizar esas obras, expresado de la siguiente manera:

(15:45 hrs, lunes 16 de julio de 1984, Estridentópolis) Deseo conservar los recuerdos, los hechos, de una historia personal. Mi afición por guardar pequeños objetos o papeles que me recordaban algo o me provocaban un recuerdo comenzó en la primaria (Esc. Amiga de la Obrera No. 1, Col. Doctores), cuando volvía a clase inmediatamente después de las vacaciones de fin de año, que por aquel entonces (1962-1967) eran más o menos en octubre para regresar en enero. Recuerdo que pasaba mis vacaciones la mayor parte de las veces en la tierra de mis padres, Huetamo, Michoacán. Algo sucedía en mí, en mi espíritu, en la forma de sentir, al recordar mi descanso apacible. Al regresar a la primaria, recuerdo que cuando veía rodar con el viento un papelito de dulce, la envoltura me provocaba, me incitaba a recogerlo, a guardarlo

³⁴² Raquel Tibol, “Guía para moverse entre espacios alternativos”, en *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Espacios Alternativos* (México: INBA, 1985), 9.

³⁴³ *Ibid.*, 10.

y a conservarlo por algún tiempo. Era como cuando más adelante iba en camión a ver a mi pretendida y guardaba los boletos del camión, así fue como logré una enorme colección de boletos; o bien como cuando uno apunta un teléfono de alguien con quien se entabla una relación amistosa y se sueña en algo más y queda apuntado en una carterita de cerillos o en el boleto del metro y así esa pasión encendida del recuerdo y la posibilidad se materializa en un pequeño objeto de uso cotidiano, tal vez efímero y trivial.³⁴⁴

En esta narración establece una fuerte relación entre los objetos de su vida cotidiana y su memoria de vida. Le interesaban tanto los objetos que no tienen utilidad como otros útiles, tales como herramientas de trabajo, pero en los cuales “se depositan recuerdos, vivencias, el tiempo y el espacio”. El detalle de colocar la hora, fecha y lugar de escritura, recurrente en sus textos y obras, reafirma esta preocupación por registrar el espacio y tiempo en los objetos e imágenes que producía.

A este arraigo biográfico y subjetivo de los objetos, añadió otro aspecto acerca del uso que él hace de ellos, a partir de recrear un diálogo entre un vendedor y un comprador de chácharas bajo el título de “Diálogo del vendedor de chácharas y el comprador de “basuras” (o al revés)”. Ahí expresó que el chacharero subsiste vendiendo “desechos sociales”, o sea objetos en desuso con cierta historia, con cierta vida, con cierta belleza”, mismos que son adquiridos a partir de algún juicio estético “que salva al objeto de su posible destrucción”, pero además si se aprecian intelectualmente, como en su caso, se

³⁴⁴ Adolfo Patiño, “Objetos inútiles (El signo/ la negación del signo)”, en *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Espacios Alternativos* (México: INBA, 1985), 56.

vuelven “tema de análisis estético-socio, económico, psicológico”.³⁴⁵ En resumen, “deshechos sociales” que son “temas de análisis”.

Los *Marcos de referencia* que presentó esa vez pueden aclarar a qué se refería. Se trata de un díptico rectangular titulado *El signo y la negación del signo*³⁴⁶ cuyos respectivos fondos eran páginas de un tratado lingüístico con la leyenda “Lección decimosexta: El signo” seguido de los trazos de un texto caligrafiado ininteligible y cubiertos a la mitad por un mar de letras comestibles de pasta de harina. Una de las piezas tiene fondo negro y la otra blanca, recordando las oposiciones en lingüística, el positivo/negativo en la fotografía, pero también hace pensar en la relación utilidad/inutilidad y uso/desuso que era el tema de reflexión central de su texto y del propio título de la obra. Al describir la pieza, Tibol comentó que el conjunto aspiraba a “una transfiguración lingüística” y es posible plantear que esa transformación se libraba en los objetos a partir de atribuirles un nuevo uso y renombrarlos simultáneamente, y que estas piezas estaban tematizando esa operación derivada del arte conceptual y frecuente entre los artistas en esa época.

[Imagen 70 y 71]

Estas ideas entorno a la reutilización del deshecho fue retomada posteriormente en 1989 por Olivier Debrouse para describir la obra del artista como “una enciclopedia del desperdicio”, de la siguiente manera: “Patiño colecciona el desecho de nuestra civilización

³⁴⁵ *Ibid.*, 57.

³⁴⁶ Esta pieza fue exhibida con variaciones (en formato cuadro, para colgar en la pared y como caja-libro) en los siguientes contextos: como ilustración de la enciclopedia *Historia del arte mexicano*, coord. Jorge Alberto Manrique, 2ª ed. (México, Salvat, 1982), 2409. Luego del Salón de espacios alternativos (1985), se presentó en la exposición *Imágenes en cajas* en el Museo Tamayo y en la exposición *17 artistas mexicanos contemporáneos* (1989), Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa.

para posteriormente acomodarlo en sus *Marcos de referencia*".³⁴⁷ Para Debroise además este afán de extraer ciertos elementos de la vida cotidiana, se vinculaba con su práctica fotográfica:

Adolfo Patiño trabaja como un fotógrafo empeñado en retener lo efímero, en conservar lo inconservable, quizás sus cajas sean diminutos cuartos oscuros en donde él contempla como, la combinación de sus imágenes se va revelando lentamente, definiendo y documentando nuestra civilización desechable.³⁴⁸

Posteriormente, Debroise retomó esta idea de los desechos culturales y la fragilidad de los objetos de Patiño, añadiendo para ellos una operación de rescate de aquello que no tiene valor para la alta cultura, a través de la detallada factura de sus obras:

El exacerbado preciosismo es quizás la única manera de transfigurar ciertos objetos de una civilización del plástico, del producto desechable, del logotipo sin sabor. La envoltura sofisticada, el marco rutilante e, incluso, este sabor a cosas viejas –artificio museográfico– sitúan y valoran símbolos choteados y elementos despreciables desde el punto de vista de la alta cultura y de un buen gusto europeizante.³⁴⁹

Ahora bien, la clave de este registro cultural no se encuentra principalmente en la selección de los objetos en desuso de un modo abstracto, sino que están atravesados por el carácter biográfico de sus objetos y esto conduce a interrogar qué tipo de sensibilidad estaba en

³⁴⁷ Olivier Debroise, "Adolfo Patiño", en *17 artistas mexicanos contemporáneos* (México: Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, 1989).

³⁴⁸ *Ibid.*, 30.

³⁴⁹ Olivier Debroise, "El dandy kitsch", *op. cit.*, 202.

juego en las cajas, para acercarnos a responder, qué tipo de cultura estaba configurando en ellas. Para ahondar en ello recordaré el espacio doméstico familiar donde Patiño vivió gran parte de su vida.

La casa de los Patiño Torres en la colonia 20 de noviembre, donde aún reside su hermano conserva el ambiente de cuando vivían con su madre y padre. Es notorio un afán acumulador de colecciones personales diversas que Carla Rippey asocia a la sensibilidad de una familia de origen rural.³⁵⁰ Y un espacio magnético para la espiritualidad generado por un altar que ocupa más de la mitad de la mesa del comedor (el epicentro de la casa) con panes que tienen corazones flamantes, juguetes, flores secas, entre abundantes fotografías de gran parte del árbol genealógico familiar. En el que fuera el cuarto de la madre, entre los objetos que se encuentran frente a la cama se encuentra una caja de madera sobre el muro que contiene un arreglo de rosas hechas a mano con papel y migajón. El objeto lo manufacturó Patiño como una tarea escolar como regalo del día de las madres. Este es si dudas un referente importante para los *Marcos de referencia*. También gran parte de la saturación de elementos que coexisten en su casa y el lugar central que tienen los objetos, las genealogías familiares en fotografías, los altares y las flores.

La espiritualidad de Adolfo ha sido siempre difícil de descifrar. Se declaró ateo y guadalupano indistintamente. Pero sí conservaba una muy particular comprensión cíclica del tiempo y de la relación entre vida y muerte. En varias ocasiones expresó su convicción de haber heredado de algunos artistas que murieron el año en que él nació, como Henri Matisse, Armando Reverón y “nuestra Santa Madre Frida Kahlo”, “parte de su espíritu creativo y de su genio poético, apasionado y subversivo”.³⁵¹ También sentía en él la

³⁵⁰ Comunicación personal con Carla Rippey, 13 de julio de 2023.

³⁵¹ Adolfo Patiño, autobiografía, s.f. Archivo Museo de Arte Carrillo Gil.

continuidad de algunos miembros de su familia como su madre, su abuela y bisabuela. De su madre, su sentido del gusto estético por los arreglos del hogar, las artesanías caseras y la imagen personal, y de sus abuelas, cierto sentido mágico de la experiencia.

El caso de dos hermanos fallecidos antes que él naciera son especiales. Uno falleció pocos meses antes de su nacimiento y le heredó su nombre. Del otro, usó su nombre, Conrado con el apellido Betancourt de su abuela, como alter ego para firmar una fotografía que tomó de dos niñas en La Lagunilla jugando con un par de cuadros de la Virgen de Guadalupe. Sobre esto ha afirmado: “Siempre son integraciones de motivaciones, de vivencias de otros tiempos que siempre se van congregando en un individuo, y en este caso me tocó a mí. Me tocó tener esa coexistencia, esa manifestación de vidas y sensibilidades (...) En mí coexisten varios espíritus. Tengo esa conceptualización acerca de la vida y la muerte”.³⁵² Algunos textos que acompañaban el trabajo de Peyote y la Compañía, escritos por Ángel de la Rueda, hacían eco de este credo. *¿Y cuándo la danza de la muerte da principio, cuando se nace o en el último aliento?* es parte de *Artespectáculo. Tragodia III*. También la frase del mismo poeta “duéleme hasta la muerte para quererte más” inscrita en algunas de sus piezas.

Esta relación entre vida y muerte es evidente en su políptico *Autorretrato en vida y muerte (Autorretrato como Xipe Tótec y Autorretrato en el Mictlán)* (1985-1986),³⁵³ que recurre en su título a la deidad prehispánica para expresar su propia idea de esa dualidad en un díptico que representa un autorretrato en los estados de vivo y muerto. *Autorretrato*

³⁵² Entrevista a Adolfo Patiño por Álvaro Vázquez, *op. cit.*

³⁵³ La pieza se mostró en las exposiciones colectivas: *Ejes constantes. Raíces culturales* en Galería Alternativa, 1986; *Rooted Visions* en el Museum of Contemporary Hispanic Art, Nueva York, 1988 y en *El corazón sangrante*, en el Instituto de Arte contemporáneo (ICA), Boston, 1992 y en el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey (MARCO), 1993.

en vida presenta una imagen anatómica del sistema muscular de un cuerpo humano dividido en tres cajas dispuestas de forma vertical. En su frente se encuentra la figura de la calavera de la lotería recortada y en el pecho, en la ubicación del corazón otra figura con el mismo procedimiento: la rosa. Está rodeado de ases de luz realizados con trozos de reglas de madera partidos y con el dorso, pintados de colores. A sus pies, rosas blancas y rojas secas, y tres estampas de la virgen de Guadalupe pintadas de tricolor. *Autorretrato en muerte* es un tríptico que yace sobre el suelo, como reflejo de la vida y como sepultura que muestra otra ilustración anatómica, pero esta vez del sistema óseo. En el pecho se encuentran exvotos ensamblados con listones tricolores, de corazones flamantes. En la frente la rosa recortada de la lotería, alrededor de la cabeza una aureola realizada con pedacería de cerámicas artesanales. La figura yace sobre tierra, pencas de maguey, rosas secas y reglas quemadas. En el pie izquierdo tres estampas del Sagrado corazón de Jesús, pintadas de tricolor.

[Imagen 72]

En el contexto de inicios de los ochenta cuando se produjeron estas obras, la concepción cíclica del tiempo de Patiño emparentada con las tradiciones prehispánicas y con su propia idiosincrasia familiar, sostiene un diálogo con las proposiciones del posmodernismo sobre el tiempo. Ideas que tanto a nivel internacional como en México ya tenían un camino recorrido, como se puede encontrar en varios escritos del crítico peruano Juan Acha. El carácter posmodernista del tiempo fue de hecho expresado con insistencia en su teoría de los no-objetualismos desde 1980 y más concretamente en el Coloquio de Medellín en 1981. La relación de Adolfo Patiño con la proposición achiana de los no-objetualismos es distante y una lectura de sus *Marcos de referencia* desde esa óptica es

improbable. Pero la lectura pionera que realizó Acha sobre el posmodernismo local y regional aporta herramientas para pensar el trabajo del artista. Respecto al tiempo, apuntó:

Penetrando un poco más en el posmodernismo, advertimos la exaltación de la simultaneidad como un componente de realidad, cuya importancia se ha ignorado hasta ahora. Tal exaltación implica, desde luego, negar que los procesos son lineales (mera relación de una causa y un efecto). Esto de exaltar la simultaneidad, además, es consecuencia de conceptualizar el tiempo como una realidad cíclica (redonda) e igualmente polifocal como el espacio.³⁵⁴

Esta idea de un “tiempo y espacio polifocal” puede encontrarse en los *Marcos de referencia* en la convergencia de elementos de espacios y tiempos dispares que conforman un todo que propone un nuevo tiempo, uno de la simultaneidad de fragmentos o porciones de realidad: los ámbitos de la casa familiar, el barrio, los libros de historia del arte, los materiales del sentimiento patriótico y los rituales populares, íconos religiosos y profanos conformando una espiritualidad, un tiempo y un espacio personal y, al mismo tiempo, común; es decir que apela a una identidad colectiva. Lo cual también resuena con el diagnóstico de Frederic Jameson sobre la posmodernidad, de un “un debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia pública, como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada”.³⁵⁵ Una caracterización que enmarca en la expansión de una cultura de la imagen y el simulacro (Baudrillard).

³⁵⁴ Juan Acha, “Teoría y práctica no-objetualistas en América Latina”, en *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-objetual y Arte Urbano*, 85.

³⁵⁵ Fredric Jameson, *op. cit.*, 21.

Posteriormente, Patiño fue identificado como pionero del posmodernismo México por Olivier Debroise quien, como parte de su argumento general comentó sobre *Marcos de referencia* este aspecto de lo personal: “como un museo personal y portátil, los símbolos, las estampas, que alimentaron su infancia en la colonia 20 de noviembre”.³⁵⁶ Posteriormente repitió esa idea de un modo distinto: “Los marcos de referencia son instrumentos mnemotécnicos, mecanismos referenciales, minúsculas extensiones de un museo personal, un archivo de la memoria”.³⁵⁷ Con ello ha enfatizado ese tiempo de lo personal que estaba articulado a contextos socioculturales más amplios. Sin embargo, no pasan por la “historia pública” de la que habla Jameson y tampoco aluden a una temporalidad estrictamente privada, sino socialmente común desde la narración personal.

El aspecto espiritual y religioso de sus obras fue referido posteriormente en el contexto de algunas exposiciones. Una de ellas fue *El corazón sangrante* curada por Olivier Debroise, quien concibió la muestra como “un estudio sobre una imagen, una serie de clichés y algunos lugares comunes. Se trata por lo tanto de un ensayo sobre repetición, reproducción e imitación”,³⁵⁸ a partir de un ejercicio de arqueología de la imagen del corazón en occidente y en concreto en México. Así, era una muestra centrada en el problema de la imagen y la apropiación –que era el problema de la época, ligado a ideas sobre el posmodernismo– en el contexto específico de México en década de los ochenta. Aquí, los momentos cuando integra a Patiño son: como uno de los artistas que alteraban la imagen de la Virgen de Guadalupe; como uno que sin abandonar la capital importó nuevos

³⁵⁶ Olivier Debroise, “¿Un posmodernismo en México?” *México en el arte*, núm. 16 (1987): 62.

³⁵⁷ Olivier Olivier, “El dandy kitsch”, 204.

³⁵⁸ Olivier Debroise, “Haciéndola cardíaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido”, en *El corazón sangrante* (Boston: First University of Chicago Press, Institute of Contemporary Art, 1991), 12.

lenguajes formales y como uno de los artistas que mantuvieron una tensión entre animismo (o primitivismo) y los lenguajes formales intelectualizados del arte conceptual, junto a Juan Francisco Elso, José Bedia entre otros artistas cubanos migrados a Ciudad de México, cuyos viajes a México Debroise atribuye a “una ambigua búsqueda espiritual”. Pero entre estos puntos de entrada su obra, el curador sitúa especialmente el trabajo de Patiño en lo que denominó “un sentimiento religioso”, como sigue a continuación:

El “sentimiento religioso” que emerge ahora en las artes plásticas se enraíza en mitos, tradiciones iconográficas y expresiones populares compartidas y, además y sobre todo, como soporte de ideales de una corporeización de los afectos trastornados. Así fue como Adolfo Patiño escogió representarse a sí mismo como Xipe-Totec, el desollado, la divinidad azteca que vestía piel del sacrificado durante cuarenta días y era lapidado por las mujeres cuando la hediondez lo volvía insoportable. Patiño (y en cierta medida Jaime Palacios también), se somete a un travestismo ritual y voltea el mito como un guante para lanzar hacia afuera el malestar de una identidad fragilizada.³⁵⁹

Llama la atención cómo el curador, partiendo de un problema central sobre las imágenes, vincula el “sentimiento religioso” a “soporte de ideales de una corporeización de los afectos trastornados” y a expresiones de una “identidad fragilizada”. En su texto esta calificación respondía a una tesis más general que planteaba el sincretismo cultural mexicano como una combinación de “desencuentros y malentendidos”.

³⁵⁹ *Ibid.*, 48.

Sin embargo, a esta lectura y contextualización de sus obras, cabe complementar desde una perspectiva de los tipos de objetos y ensamblajes con los que trabajaba Patiño, el papel que tenía el entorno inmediato del ámbito familiar y barrial de estrato socioeconómico popular del que provenían los referentes de su espiritualidad, así como su propia forma de entender el tiempo y la vida. En ese sentido, su Xipe Tótec obedece también a esos ámbitos: a la cosmovisión mesoamericana y al materialismo de los rituales populares barriales. Una perspectiva que se gana si el enfoque a lo espiritual e identitario es objetual y no únicamente desde la imagen.

El aspecto ritual respecto a sus obras fue afirmado posteriormente en varias ocasiones, tanto por curadores y críticos como por el propio artista. El artista lo trajo a colación en la entrevista realizada por Dulce María Alvarado (2000), lo vinculaba con la práctica del performance y del arte conceptual, como el ejemplo de Duchamp al recontextualizar los objetos cotidianos y otorgarles otros valores en el campo del arte. Acerca del performance apuntó:

Yo creo que sigue teniendo un enorme valor rescatar los ritos a través del performance, los ritos de vida y muerte, los ritos de iniciación, los ritos de sacrificio, como dijo Breton: “México era surrealista sin proponérselo”, entonces podríamos decir que México es absolutamente un país performático sólo por sus rituales.

En efecto, en su propia práctica los objetos y el performance ritual estaban estrechamente relacionados como se evidencia en la acción que realizó como parte de su exposición *Marcos de referencia*, donde el artista rompía una serie de reglas mientras invitaba al público a hacer lo propio. Blanca González, como espectadora del evento ha relatado:

Con una mínima escenografía que se centraba en un pequeño altar dedicado a la Virgen de Guadalupe -adornado con algunas luces que también servían para alumbrar un poco la oscura azotea-, el accionista, dotado de una buena ración de reglas escolares y con una tonga -copa redonda y grande de vidrio muy burdo-, rebosante de espumosa Coca-Cola en sus manos, alternaba la realización de algunos brindis con la ruptura de diferentes reglas: brindaba por la virgen de Guadalupe, por las mujeres o por la bandera mexicana y, después, rompía una regla de madera por las falsas adoraciones.

Al final de la acción, el artista le daba a cada espectador una regla para que, en público, hicieran el ritual de expresar y destruir alguna norma a través de la ruptura del objeto de madera.³⁶⁰

Otra connotación mística y ritual se le adjudicó a la obra de Patiño en su exposición individual *Animismos*, en el Museo Carrillo Gil en 1992. La muestra exhibió obras inéditas realizadas exprofeso para la muestra. Pero es interesante el argumento curatorial desarrollado por Edgardo Ganado Kim y Cuauhtémoc Medina acerca del valor de las obras por el “espíritu” “alma” o “aura” que les transfiere el artista por el sólo hecho de tocarlas, pensarlas, imaginarlas. Objetos como depositarios de un espíritu. El propio Patiño, en el videocatálogo de la muestra asoció el acto de “tocar, sacar de un contexto, firmar y recontextualizar los objetos” con el “acto divino de la creación” que sólo el artista podía realizar (como ha ejemplificado respecto a Duchamp). Sobre estos aspectos

³⁶⁰ Blanca González, “Las reglas rotas de Adolfo Patiño (1954-2005),” *Proceso* (4 de septiembre de 2005): 82.

esotéricos atribuidos a sus objetos, Medina establece como antecedentes la serie de *Marcos de referencia* y sus instalaciones posteriores que en su mayoría eran altares, para afirmar que “Patiño participa del ritualismo contemporáneo que anima a buena parte del arte actual”.³⁶¹ Este asunto del ritualismo para esas fechas incluía a artistas mexicanos como Graciela Iturbide, German Venegas o aquellos de origen cubano y radicados por algún tiempo en México como Juan Francisco Elso, José Bedia y Ana Mendieta.

Estrechamente relacionada con sus credos espirituales, la idea de “raíz” y “raíces culturales” era recurrente en el trabajo de Patiño, como algo que debía siempre ser retomado o debía retornar. Cuando Álvaro Vásquez le preguntó sobre sus influencias menciona, además del arte pop, al muralismo mexicano, y al indagar su entrevistador en el porqué de este último respondió:

(...) el que hay que retomar las raíces culturales. No hay que ignorar que a pesar de que queramos ser internacionalistas o conocidos a nivel global no debemos abandonar las raíces culturales, y el mexicanismo de los años 20 lo demuestra, el estridentismo lo vuelve a marcar, un nacionalismo, un mexicanismo urbano que a mí me es muy importante. Rivera, Orozco (que para mí es el maestro de los muralistas), Siqueiros, son la base de lo que tarde o temprano hay que continuar. No olvidar la raíz, no olvidar la esencia.³⁶²

³⁶¹ Cuauhtémoc Medina, “Adolfo Patiño. Fetiches hoy”, en *Animismos* (México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1992), 11.

³⁶² Entrevista a Adolfo Patiño por Álvaro Vásquez, *op. cit.*

Resaltar “las raíces” en un ánimo de recuperación del pasado para respaldar su interés en las vanguardias mexicanas, recuerda que esto fue algo común en la década de los ochenta donde a través de diversos medios (y no sólo pintura) se buscaba recuperar ciertos elementos identitarios asociados al pasado. Dicha idea también fue la clave de algunas exposiciones de la época con las que Patiño tuvo contacto como el caso de la exposición *Ancient Roots. New visions* sobre arte latino y chicano (1978) y de *Rooted Visions. Mexican Art Today* (1988)³⁶³ curada por Stellweg donde se incluían seis obras suyas. La noción de “raíces culturales” también fue empleada posteriormente por el artista para confrontar la idea de “neomexicanismo” en un texto publicado en *La Puz Moderna* titulado “Hartas visiones”. En él desdeña el término neomexicanismo como categoría para leer el arte de los ochenta y en cambio propone pensar mejor en una “revaloración de raíces culturales”.³⁶⁴

Esta sugerencia puede sonar paradójica si recordamos que el sentido del neomexicanismo frecuentemente significaba la necesidad en los artistas de buscar raíces culturales (Teresa del Conde y Carla Stellweg) como en Oswaldo Sánchez se relacionaba con la búsqueda del “México profundo”. Sin embargo, de nuevo la palabra raíces parece abrir muchas preguntas sobre su atribución en cada caso. En el caso de Patiño, la idea de raíz nunca es definida pero sí asociada, como se va visto, con sus propios arraigos personales (la familia, la escuela y su contexto socioeconómico), y los orígenes mismos

³⁶³ Teresa Eckmann sugiere que *Rooted visions* denegó el discurso posmoderno (Canclini y Debroyse) en favor de un mexicanismo positivo y celebratorio de cara a Estados Unidos y al mercado. La historiadora del arte propone en cambio pensar en el mexicanismo más allá de un arte basado en tradiciones populares para pensarlo dentro del discurso posmoderno, de lo patriótico a lo paródico y de la tradición a la hibridación. Aunque aquí reaparece lo popular como un malentendido, donde se propone desdeñar el término cuando realmente se cuestiona un uso particular de éste, el de *Rooted Visions*, como si aspectos de lo popular no estuvieran presente, bajo otras concepciones, en las nociones de posmodernismo y posmodernidad.

³⁶⁴ Adolfo Patiño, “Hartas visiones,” *La Puz Moderna*, núm. 1 (noviembre-diciembre de 1989): 64.

de la vanguardia con las que le interesaba establecer un diálogo y continuidad (escuela mexicana de pintura, estridentismo, dadá, pop, arte conceptual). Es decir, no se trata de la afirmación positiva de frente a los norteamericanos, que critica Eckmann a Stellweg, ni una alineación al pasado prehispánico, sino justamente una genealogía que necesariamente va a ser recombinada en una mixtura antes improbable, donde lo personal y lo socialmente significado, la vanguardia y los objetos de la cotidianidad popular, las imágenes masivas y las reliquias familiares van necesariamente a coexistir en un objeto biográfico que plantea un nuevo código cultural.

Recapitulación

Si las obras que hemos analizado son “mecanismos referenciales”, como había sugerido Olivier Debrouse, la pregunta que prosigue es ¿De qué son referenciales?

Según se ha podido seguir, hay varios marcos implicados en ellos: el ámbito familiar, barrial, la escuela, la formación de la subjetividad de un sujeto de clase popular media baja; de una formación identitaria híbrida entre referentes locales y la cultura norteamericana en el contexto de la apertura de la economía mexicana al neoliberalismo y la creciente importación cultural del norte; referenciales de un tránsito cultural, son también un conjunto mnemotécnico para orientarse en el presente cuando fueron realizados y cartas de navegación para el futuro, claves de un juego de transmutaciones culturales; pero son además evidencias de una forma particular de entender el tiempo de un modo cíclico y simultáneo de las imágenes transportadas en objetos. Estas son reflexiones que atañen al posmodernismo de la época, pero con sutiles distinciones.

La relación que establecen con los ídolos, por ejemplo, no se trata de la muerte de los ídolos que promulgaba el posmodernismo, sino su reinvención como espíritus eternos o íconos de un culto que reaparecen en el tiempo. Otro desplazamiento importante de los cánones referenciales de la historia del arte ocurre respecto al arte pop. El artista era conocido en la época como el Warhol mexicano, idea difundida por él mismo que llegó a reabrir una discusión posteriormente en función de intereses y contextos distintos en una nota de prensa³⁶⁵ en 1989, donde el modelo de Patiño como el Warhol mexicano, realmente se planteaba como una defensa de un arte auténticamente mexicano frente a las crecientes importaciones y réplicas de las tendencias internacionales. Pero, respecto a los *Marcos de referencia*, ¿en qué radica la distinción particular de este rasgo pop? En primer término, se trata de un pop objetual, es decir que no está única ni principalmente enfocado en las imágenes de circulación masiva, sino los objetos que soportan a dichas imágenes y otros objetos ampliamente usados en los entornos domésticos, barriales, cercanos, que no son de difusión masiva a través de los medios y el mercado de mercancías, sino de economías de mercados barriales, informales o tianguis. Es decir, es un registro más popular en la complejidad que involucra en México y no en la acotación que distingue al término en inglés, pop culture (culturas de los medios masivos) sino que hay una ampliación de esa noción en sintonía con los cambios epistemológicos de ese concepto en la época.

Respecto a esto es interesante que Debroyse afirma en 2008 que Patiño como artista era producto de varios aspectos, entre ellos: “de una subcultura “urbana” ni siquiera

³⁶⁵ Angélica Abelleira, “Fue México quien influyó en EU al *pop art*: Arnaldo Cohen,” *Excelsior* (25 de febrero de 1987).

rescatable desde el punto de vista de una cultura popular”.³⁶⁶ Sin embargo la serie de los *Marcos de referencia* parecen sistematizar, que el asunto de la cultura popular urbana es el fondo ligado a la propia biografía del artista. Pero habría que preguntar qué noción de cultura popular estaba entendiendo Debroye -probablemente las convenciones nacionalistas sobre esto que articulaba la cultura indígena, a la clase obrera de las urbes- y proponer que ese trasfondo del artista sí se puede pensar desde la perspectiva de una noción de cultura popular que se está redefiniendo para incluir las formas de vida de otras subalternidades urbanas (ni obreras ni campesinas, ni indígenas necesariamente) y que también involucra a la cultura de masas.

En ese sentido, propongo pensar los *Marcos de referencia* como un mecanismo que encuadra y somete a medidas, declarando su excepcionalidad como modelos, los objetos cotidianos de la cultura popular urbana, y los propone como valiosos en una moldura -los marcos de reglas- que procede de la vida cotidiana de la ciudad, en cualquier papelería. El espacio de excepción que declaran se presenta como un campo de juegos, de movimientos, de tránsitos delimitados por sus propias reglas. Las reglas hacen el juego, transfiguran su interior en un juego de la cultura.

Si bien la lectura que ha prevalecido hasta el presente de su trabajo es como neomexicanista, ha sido posible replantearla con un enfoque en los objetos. Dicho enfoque no sólo descentra el asunto iconográfico, sino que destaca las formas en que los objetos convocan cierta imaginación común de la vida diaria urbana, y lo trae al campo del arte. Es decir, su forma de emplear las estrategias objetuales de la religiosidad y el juego

³⁶⁶ Olivier Debroye, “El dandy kitsch”, 201.

popular moviliza cierta idea de comunidad a partir de las propias dinámicas sociales que generan ambas formas de encuentro.

Un segundo desplazamiento lo propongo a partir de precisar qué clase de subjetividad del artista traen a cuenta las cajas. No una condición de subalterno de la urbe “ni siquiera rescatable como cultura popular” (Debroise); una especie de chamán que impregna de animismo sus objetos (Medina); un romantizado sujeto marginal o incluso como un dandy al estilo de Juan José Gurrola. Sino como un sujeto subalterno que realizó varios tránsitos y desplazamientos que le permitieron poner en juego, reinventar y resignificar repertorios de objetos e imágenes de la cultura popular urbana en relación con referentes de las vanguardias artísticas locales e internacionales.

Su identificación como “dandy kitsch” por Olivier Debroise es un buen punto de partida para detallar este aspecto. El carácter kitsch de sus obras es innegable al tentar los límites del buen gusto, realizando con un detallado barroquismo sus composiciones de objetos en desuso con el velo ocre del tiempo. Pero la asociación de su dandismo con aquel de Juan José Gurrola de sofisticación europea es cuestionable tanto en sus obras como en el personaje que se construyó.

Como se ha visto, Patiño no sólo producía objetos que atestiguaban sus tránsitos, sino que él como personaje fabricaba esta imagen de sí mismo emparentada con el estereotipo del dandy.³⁶⁷ Sólo habría que puntualizar que este dandy se comportaba más al estilo de Tin Tan, como en su alter ego de performance Tin Tan Tzara. Debroise sugiere que el *statement* de su personaje apuntaba a alejarse de su clase, actuar como seductor y fundar una imagen de sujeto ligado a las artes y la literatura. Lo identifica en la elegancia

³⁶⁷ Queda pendiente para futuros estudios pensar la figura dandesca de Patiño en relación a otras elaboraciones sobre esa figura en la historia del arte y la cultura.

del color negro que caracterizaba su atuendo, cuando abandona la mezclilla típica de la identidad contracultural por el pantalón de casimir y camisa travoltiana de Gian Franco Ruffini, luego de quedar atrapado por la figura de Juan José Gurrola. Pero habría que resaltar también los detalles kitsch de su atuendo: pines sobre sus trajes, camisas y corbatas coloridas y chamarras extravagantes. Este así llamado “dandy” tenía a veces de pachuco, de Travolta y de escena disco ochentera. Su dandismo tenía que ver más con el encantamiento que desplegaba el humorista pachuco combinado con el poeta dadaísta. El propio personaje de Tin Tan como un sujeto migrante, que trafica con referentes culturales a través de la frontera norte y los integra en un nuevo código de recombinaciones, identifica el trabajo de Patiño por estos años. ¿Qué tan dandy es un pachuco?

2.3. Los objetos cotidianos en la reivindicación de lo femenino: Magali Lara y Rowena Morales.

Introducción al subcapítulo

En esta sección abordaré un significado de cultura popular urbana que fue relacionado con los objetos de la vida cotidiana de los espacios domésticos femeninos. Dicha acepción se empleó en relación con la producción de algunas artistas del período, no sólo por los objetos integrados a sus obras, sino por el tipo de factura y el empleo de ciertos materiales y códigos visuales asociados a lo popular -las historietas, por ejemplo-. Por lo que se dio a partir de sus casos una vinculación entre lo popular urbano y lo femenino que aporta elementos para repensar el período y considerar la neovanguardia local emprendida por las mujeres como otras vías para replantear las nociones de vanguardia, modernidad y cultura popular.

En la década de los setenta, varias mujeres artistas comenzaron a producir arte en diálogo con las ideas de la segunda ola del feminismo y su consigna principal “Lo personal es político”,³⁶⁸ desde distintas perspectivas. Algunas de ellas sostuvieron un explícito vínculo con los movimientos feministas como Mónica Mayer y Maris Bustamante y grupos como Cine mujer, Bioarte, Tlacuilas y retrateras y Polvo de gallina negra. Otras participaron en esas conversaciones, pero de forma lateral, participando, por ejemplo, de las reuniones de “los pequeños grupos”.³⁶⁹ Pero no se situaron de manera constante como

³⁶⁸ Popularizada a través del ensayo: Carol Hanisch, “The Personal is Political”, en *Notes from the Second Year: Women's Liberation: major writings of the radical feminists*, eds. Shulamith Firestone y Anne Koedt (Nueva York: Radical Feminism, 1970).

³⁶⁹ Los pequeños grupos o “grupos de concientización feministas” consistían en reuniones periódicas de mujeres de distintos ámbitos de la cultura para compartir sus experiencias y reflexiones en torno a las condiciones de desigualdad y violencias cotidianas que sufrían en espacios domésticos, sociales y profesionales. La exhortación a formar estos grupos está presente desde el texto *Lo personal es político* de

artistas feministas, sino que optaron hacerlo más desde “lo femenino” abordando otras problemáticas sociales entorno a la ciudad, el cuerpo, la intimidad y el entorno doméstico; sin excluir, valga aclarar, las perspectivas que había aportado el pensamiento feminista. Entre ellas se encontraron Magali Lara, Rowena Morales, Lourdes Grobet, Carla Rippey y María Eugenia Chellet.

Uno de los asuntos comunes entre todas era la convicción de confrontar -desde el feminismo y lo femenino- lo que identificaban como una cultura dominante que había sido construida -y continuaba siendo- por hombres y que encontraban asociada a la cultura oficial de las instituciones, la autoridad de los medios artísticos tradicionales y las jerarquías presentes en la educación artística. Se trataba así, de experimentar con formas y temáticas artísticas para crear las herramientas que contribuyeran a esa confrontación. Uno de esos recursos fue la incorporación a las obras de objetos de la vida cotidiana, de la vida común en la ciudad, especialmente de los entornos domésticos de las mujeres, frecuentemente en un registro de “lo común” y “cotidiano” que, por su amplio consumo, se asociaba con “lo popular”. Esta vinculación se daba no en un sentido de clase como ocurría con Melquiades Herrera o Adolfo Patiño – es preciso recordar que la mayoría de estas artistas trabajaron con imaginarios objetuales de sus entornos de clase media y media alta de la ciudad–; sino en el sentido de una cultura de lo considerado “menor” por cotidiano, ordinario e insignificante para la alta cultura. También su relación con lo

Carol Hanisch (1970), donde estos espacios se planteaban para practicar una “política de la experiencia” que reivindicara la experiencia personal y privada de la mujer. Ver: Paloma Villegas, “El feminismo devastador,” *El viejo topo*, núm. 56 (mayo de 1981): 13-17; Juana Alma Rosa Sánchez Olvera, “El feminismo mexicano frente al movimiento urbano-popular: dos expresiones de lucha de género (1970-1985)” (tesis de licenciatura, UNAM, 1992), 6-8.

popular estaba dada por los lugares de adquisición de sus objetos y materiales en papelerías, misceláneas, mercerías y mercados callejeros.

En este subcapítulo me propongo argumentar que la transformación de las formas del arte por parte de mujeres artistas que buscaron contestar a la cultura oficial integró materiales, objetos cotidianos y formatos asociados a la cultura popular urbana, y con ello transformaron la idea de cultura. Dicho de otro modo, en la contestación a la cultura dominante desde la perspectiva feminista y/o de lo femenino, los objetos, materiales y formatos de la cultura popular urbana tuvieron un rol determinante.

Esta hipótesis se explorará a través de los casos particulares de dos de las artistas mencionadas que reivindicaron “lo femenino”, Magali Lara y Rowena Morales. Queda pendiente para futuras investigaciones ampliar este enfoque a otras artistas del período.

Para desarrollar este apartado me enfocaré en series de obras de ambas artistas y algunas colaboraciones entre ellas; los textos escritos alrededor de estas obras y eventos, por las propias artistas y por sus contemporáneas. También expondré brevemente el contexto de los debates sobre feminismo y la feminidad que arrojan luz sobre el rol de los objetos y materiales en sus obras. Al relacionar estos elementos se busca resaltar las contribuciones de estas artistas a relevantes confrontaciones que estaban teniendo lugar, en el plano ideológico -respuesta a la izquierda- y a las concepciones vigentes sobre arte y cultura.

Este planteamiento implicará detenerse brevemente en algunos aspectos teóricos e históricos como la relación conceptual entre el pensamiento feminista, la ponderación de lo cotidiano y la cultura popular urbana.

Entre el feminismo y la reivindicación de lo cotidiano, hay un vínculo directo porque los ámbitos de la cotidianidad de la mujer formaban parte de las reivindicaciones

principales del feminismo de la segunda ola, como describió Pilar Calvo en su texto “La mujer y su excepcional vida cotidiana”³⁷⁰ para la revista *fem.* en 1981. Lo cotidiano que se expresa entre las artistas que abordaré, procede de este contexto donde se revaloraron los ámbitos de la vida que antes habían sido considerados irrelevantes por la mirada masculina.

El concepto de lo cotidiano había sido elaborado sobre todo en los campos de la sociología, la historia y la antropología desde la segunda mitad del siglo XX en el marco de los cuestionamientos críticos que se abrieron en estas disciplinas. Sin embargo, a pesar de su peso teórico ha sido difícil definir. Autores como Norbert Elías, se preguntaron si: “¿Acaso en la conciencia misma de los diversos teóricos de lo cotidiano lo común del concepto utilizado con acepciones tan variadas consista ante todo en algún tipo de negación en aquello de lo que cada cual trata de distanciarse?”³⁷¹ A partir de esa descripción planteó una serie de acepciones del término con su par opuesto para ejemplificar esos ámbitos que niega el empleo de la noción de “lo cotidiano”. Algunas de ellas útiles para esta investigación son: como vida de la mayoría de los pueblos que niega “la vida de los de arriba y de los muy poderosos”; como el ámbito de los sucesos de la vida cotidiana contra “todo aquello que la historiografía tradicional considera como lo único relevante y lo que comprende como los “grandes” sucesos”, en la historia de las acciones principales y de Estado; por último, como vida privada (familia, amor, hijos) opuesta a la vida pública o profesional.

³⁷⁰ Pilar Calvo, “La mujer y su excepcional vida cotidiana,” *fem.* 4, núm. 17 (febrero-marzo de 1981): 12-16. La autora toma como referencias teóricas: Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne* (Paris: L’Arche, 1977) y Agnes Heller, *Sociología de la vida cotidiana*, (Barcelona: Editorial Península, 1977).

³⁷¹ Norbert Elías, “Apuntes sobre el concepto de lo cotidiano”, en *La civilización de los padres y otros ensayos*, comp. Vera Weiler (Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1998), 334.

El vínculo entre las nociones de lo cotidiano y lo popular no es asimilable, aunque con frecuencia se han empleado emparentados. Desde las mencionadas disciplinas, algunos teóricos han afirmado que son correlativos si se asume una acepción de cultura popular como la vida diaria común a varios grupos sociales, aquellos fenómenos que son masivos y reúne distintas clases, incluso antagónicas.³⁷² Esta acepción que comunica ambos conceptos es la misma que va a prevalecer en el contexto de las obras y artistas que examinaré cuando se emplea la noción de cultura popular. Aunque, la otra acepción de cultura popular como cultura de las clases populares o subalternas –más abordada en esta tesis– en ocasiones entraba en conflicto con el movimiento feminista.

En efecto, la relación entre feminismos y cultura popular -si tomamos su acepción de cultura de las clases populares, subalternas- fue por lo general tensa. Resultó fluida cuando los feminismos fueron permeados por otras causas subalternas y se amplió su horizonte a opresiones experimentadas por mujeres de clases sociales, distintas a la clase media predominante entre las activistas de la segunda ola. Esa ampliación de horizontes puede encontrarse en México en escritos de Marta Lamas y Marta Acevedo, entre otras.³⁷³ Otro punto de encuentro de ambos asuntos, fue en los intentos por negociar intereses entre

³⁷² “La expresión cultura popular se ha utilizado con diferentes significados y contenidos, pero cualquiera que elijamos, siempre resultará asimilable a la vida cotidiana, ya sea de una comunidad rural tradicional o ya de las masas urbanas de las ciudades modernas. Al considerar la cantidad de aspectos de la vida humana en los que no parecen influir factores diferenciadores de categorías sociales o niveles culturales, podemos decir que la cultura popular se identifica con la vida cotidiana y forma parte integral de nuestra vida hasta el punto de pasar inadvertida al combinar una serie de elementos de la cultura material y de las relaciones sociales que son compartidas por todos los niveles de la sociedad. En el mundo contemporáneo se dan modalidades culturales como los espectáculos, la música y los deportes que son indudablemente populares porque de ningún modo se plantean para minorías ni son grupos privilegiados los que las disfrutan o practican”. Ver Pilar Gonzalvo Aizpuru, *Introducción a la historia de la vida cotidiana* (Ciudad de México: Colegio de México, 2006), 126-127.

³⁷³ Marta Acevedo, Marta Lamas y Ana Luisa Liguori, “México: una bolsita de cal por las que van de arena,” *fem.* 4, núm. 13 (marzo-abril de 1980): 7-25.

los grupos feministas y la izquierda a finales de la década de los setenta. Pero estas relaciones resultaron por lo general tensas, como expuso Marta Lamas.³⁷⁴ Ambas dinámicas, fueron expuestas por Alaíde Foppa en su texto póstumo publicado en *fem.*, “El feminismo y la izquierda”.³⁷⁵

Los vínculos entre estos tres asuntos –el feminismo, lo cotidiano y la cultura popular urbana– fueron el contexto de las obras y artistas que a continuación abordaré y están presentes en sus discursos a través del tipo de objetos que emplearon y el lenguaje con que los presentaron o representaron. Pues se trataba de objetos y materiales cotidianos, pero no de cualquier cotidianidad, sino de la vida diaria común a varios estratos sociales de clase media y accesibles en el comercio urbano, muchos de ellos asociados a actividades femeninas en el entorno doméstico.

Los objetos cotidianos

En la búsqueda de nuevas formas y estrategias por artistas como Magali Lara y Rowena Morales, los objetos cotidianos en sus obras frecuentemente apelaban a su propia historia de vida. Algunos remitían a su formación en escuelas de monjas -una experiencia compartida por varias artistas de su generación- y a sus entornos domésticos de clase media y media alta de la capital. No obstante, entre ellos predominaban “objetos comunes” que apelaban a un sentido o subjetividad compartida que enfatizaban cierto rango de subalternidad en términos de género. Este énfasis se aliaba con el hecho de que las

³⁷⁴ Marta Lamas, “Feminismo y organizaciones políticas de izquierda en México,” *fem.* 4, núm. 17 (febrero-marzo de 1981): 35-37.

³⁷⁵ Alaíde Foppa, “El feminismo y la izquierda,” *fem.* 4, núm. 17 (febrero-marzo de 1981): 59-62.

actividades a las que remitían sus objetos estaban en el rango de actividades “menores” o irrelevantes para la “alta cultura”, que el feminismo buscaba reivindicar.

En ese tenor, destacan del trabajo de Magali Lara dos estrategias artísticas. Por un lado, el empleo de objetos y materiales adquiridos en papelerías de barrio que eran integrados a las obras. En segundo término, las narraciones secuenciales de objetos cotidianos que contaban experiencias íntimas en entornos domésticos. Fueron realizados por lo general en dibujo y grabado en sus fases iniciales y se distinguían por la animación de los enseres a través de un dibujo dinámico y la integración de textos como si fueran sus parlamentos o pensamientos.

Magali Lara (Ciudad de México, 1956) estudió entre 1976 y 1979 en la Academia de San Carlos en la Academia de San Carlos, donde tuvo su primera exposición individual llamada *Tijeras* (1977). La serie de diez dibujos que la compusieron narraban a modo de historieta un relato protagonizado por ese objeto común en cualquier hogar de la ciudad y como la propia artista lo describe en el texto manuscrito que acompañó la muestra: “correspondientes al mundo femenino. Para coser, para recortar muñecas, pedazos de tela o inclusive flores o pollos. Todas son tijeras, todas cortan, hacen pedazos o separan”.³⁷⁶

[Imagen 73]

Desde esta primera serie, el objeto representado funcionaba como signo dentro de una narración y el dibujo integraba la mancha y el error como un rasgo formal. El proyecto también incluyó un libro de artista realizado con intervenciones en collage, costura y textos. Los objetos en esta serie como en otras con una estructura similar, aparecen sin presencia humana alguna que los asista. En otro tipo de obras también narrativas, cuando

³⁷⁶ Magali Lara, *Tijeras*, libro de artista, 1977.

ella incluía su propia imagen, no incluía objetos. Cuando ellos aparecen, son protagonistas cabales de sus historias y tienen la voz.

Este rasgo que delineaba la identidad de los objetos y la suya propia fue explicaba por la propia artista en una pieza de arte correo que envió al grupo de artistas y editorial Soft Art Press en septiembre de 1977. En ella, rompe ese rasgo de sustitución de objetos por su identidad en primera persona, al incluir una fotografía suya junto a un lavamanos y dos ilustraciones de tijeras animadas con cuadros de diálogos y un texto autobiográfico en inglés que explica su metodología de trabajo. En ella Lara realiza una delimitación de su punto de vista cifrado en su identidad de género, clase y ubicación cultural: “Point of view: woman, middle class, third world”.³⁷⁷ Así, al destacar sus posiciones de subalternidad definía su lugar de enunciación.

[Imagen 74]

Otra serie que siguió esa dinámica narrativa fue *Historias de casa* (1982),³⁷⁸ donde se suceden cafeteras, ollas, cuchillos, biberones, cigarrillos, tablas de planchar, refrigeradores, camas, botones, enseres del baño y la cocina.³⁷⁹ *Historias de casa* se expuso en Los Talleres en 1982, cuando la exposición fue escenario para el filme en súper 8 *Celebración*. En el video varias amigas de Lara -Lourdes Grobet, Rowena Morales,

³⁷⁷ Soft Art Press, Switzerland, 15 de septiembre de 1979. Enviado para el "Soft Art Event" que tuvo lugar en la Sct Petri Gallery en Lund, Suecia. Consultado el 20 de mayo de 2023. <https://www.lomholtmailartarchive.dk/mail-art-network/1979-09-15-soft-art-press>.

³⁷⁸ Algunos grabados de esta serie se publicaron en *fem.* 36 (1984), en portada e interiores.

³⁷⁹ Algunas piezas de esta y otras series similares, derivaron en libros colaborativos como: *Se escoge el tiempo* (1983) con Lourdes Grobet; *El libro del olvido* (1983) con Carmen Boullosa, *Álbum de cocinar hombres* (Talles tres sirenas, 1985). Sobre el afán por dibujar este tipo de objetos comunes, Lara ha expresado que su práctica se emparentaba con un interés de su generación en los objetos de la vida cotidiana y en la cultura popular, como en el caso de Melquiades Herrera y Yani Pecanins. Fuente: Comunicación personal de la artista en el marco de la exposición Magali Lara. *El agua no me basta para beberme la vida*, Laguna, México, 2021.

Maris Bustamante, Carmen Boullosa, Rita Eder, Ana Lara- le obsequiaban por su cumpleaños un breve performance con objetos cotidianos.

[Imagen 75]

Luego en 1984 también en Los Talleres se expuso la muestra *De la misma, la misma habitación*.³⁸⁰ Leticia Ocharán resaltó sobre esta serie “una poética plástica del objeto de uso y consumo y de experiencias eternamente femeninas”, y sobre los objetos dijo que son “los protagonistas de sus breves historias, no sólo de lo transitorio, sino de situaciones que a fuerza de ser pasajeras y cotidianas se convierten en constantes de siempre”.³⁸¹ En ambas expresiones se afirma un tiempo de larga duración de esos objetos. En relación con lo femenino, se afirma su carácter casi atemporal, de no pertenecer a una época sino de haber estado “siempre” presente en la vida femenina. Ambas ideas apelaban un a un común de esos objetos en relación a lo femenino, que rebasaba un espacio-tiempo específico.

[Imagen 76]

Otro aspecto que rescató Ocharán fue el animismo de estos objetos, a partir de retomar una idea del texto de catálogo de *Historias de casa*: “Esos objetos de lo cotidiano efectivamente cobran vida”, enfatizando su presentación en movimientos y su carácter parlante a modo de historieta. Hernán Lara Zavala en el mencionado texto de catálogo

³⁸⁰ Sobre esta etapa de su producción, escribieron varias cercanas Rita Eder, Mónica Mayer y Leticia Ocharán y fue entrevistada por Elena Urrutia para el programa radiofónico Foro de la mujer en 1983. Ver: Leticia Ocharán, “Magali Lara y lo cotidiano,” *El Nacional*, 2 de enero, 1983; Leticia Ocharán, “Magali Lara: Los objetos domésticos,” *El Heraldo de México*, 6 de febrero, 1983; Entrevista a Magali Lara por Elena Urrutia, Foro de la mujer 156, Radio UNAM, 1983, <https://www.radiopodcast.unam.mx/podcast/audio/18351>.

³⁸¹ Leticia Ocharán, “Magali Lara: Los objetos domésticos,” *El Heraldo de México*, 6 de febrero, 1983.

resaltó este mismo aspecto formal en su obra, pero enmarcando su procedencia popular, como apunta a continuación:

Su obra consiste en una combinación de lo que se ha definido como “cultura popular” -el comic, el grafiti, la lírica del rock, el melodrama del cine y la televisión, la fotografía- con elementos plásticos más tradicionales como son el uso de la línea y el color, los ejercicios caligráficos, la secuencia narrativa y el humor pictórico. Sobresale en el conjunto la sensación de que todo objeto, todo motivo es susceptible de ser transformado en angustia, risa, en sexo o en violencia. Hay en todos y cada uno de sus trabajos elementos que oscila entre lo plástico y lo narrativo que evoca las más dispares y complejas asociaciones en la mente del espectador. Los objetivos y los motivos elegidos por Magali abundan en resonancias a pesar de que pertenecen casi en su totalidad al nimio discurrir de la vida cotidiana.³⁸²

Así se agregó una lectura de lo popular en la obra de Lara –además de su representación de objetos de la vida común–, que destacó su cruce entre las artes plásticas y la cultura popular. Lo interesante es que se asume una noción de cultura popular que combina aspectos de la cultura de masas (el comic, el melodrama del cine y la televisión, la fotografía)³⁸³ y de la cultura urbana (el grafitti, la lírica del rock), acorde a las

³⁸² Hernán Lara Zavala, “Los objetos cobra vida (bio-lan o son bio-lados)”, en *Magali Lara* (Ciudad de México: Los Talleres, 1982).

³⁸³ Este aspecto de su obra ha sido abordado a profundidad por Maggie Borowitz, “Caught by Surprise: Affect and Feminist politics in the Art of Magali Lara” (Tesis de doctorado, Universidad de Chicago, 2022).

transformaciones de esa concepción en la época que se abordaron en la introducción de esta tesis.

Respecto a los elementos plásticos que menciona el autor, habría que agregar un aspecto formal de sus dibujos que escapaban al convencionalismo académico y desafiaba la discriminación de género en la formación artística. Las obras de esta serie procedían de una práctica constante de dibujo que Lara desarrolló desde sus estudios en la Academia de San Carlos. Dibujaba en distintos soportes y formatos -cuadernos y pedazo de papel a la mano- de un modo que retaba, según su propio testimonio,³⁸⁴ los criterios de valoración académicas que consideraban sus ejercicios gráficos insatisfactorios. Lo cual la llevó a enfatizar una forma particular de dibujo “incorrecto”, tembloroso, indeciso, vibrante, trazado con urgencia. De ello apuntó Tununa Mercado: “la línea parece haber surgido de un raptó inesperado e impaciente.”³⁸⁵ En ese sentido, además de la temática de las obras, la forma de su línea es lo que le confería una aproximación distintiva a su experiencia como mujer. Es decir, el trazo del dibujo como un modo de expresión de un cuerpo y una subjetividad específica -y común al mismo tiempo- y no sólo su contenido figurativo.

Además de los dibujos y demás obra gráfica y plástica, integró en su obra en varios momentos materiales que adquiría en papelerías de barrio, como es el caso de su serie *Ventanas* (1978) donde empleó papel de china, estambres, sellos y recortes de papel; y en *Infancia y eso* (1980), estrellas de papel brillante de uso escolar y sellos. También su envío a la 16° Bienal de Sao Pablo, *Hoy no* (1981) que consistió en un libro de artista cuyas páginas eran bolsas de plástico transparente a través de las cuales se podía ver todo el

³⁸⁴ Comunicación personal con Magali Lara, febrero de 2020.

³⁸⁵ Tununa Mercado, “Rowena y Magali, dos narradoras visuales,” *fem.*, núm. 33 (abril-mayo de 1984): 51.

contenido. Contenía elementos de papel recortado y artículos de papelería; y la pieza de arte correo titulada *Sobre la vida* (1982) enviada a Edgardo Antonio Vigo y Graciela Gutiérrez Marx como un acto de reparación simbólica, que consistió en palitos de algodón de azúcar de los que penden cuerdas y pequeñas bolsas de plástico engrapadas que contienen siluetas de bocas pintadas de papel china y recortes de papel con la frase “sobre la vida” impresa con sello. Todas estas prácticas y tipologías materiales procedían del arte correo, el libro de artista y el arte conceptual, prácticas que desarrolló Lara -como varias artistas de la época- que se distinguieron por replantear la economía de producción, distribución y consumo del arte.

[Imagen 77 y 78]

En 1983 se concentraron varios eventos y exposiciones donde la transformación de las formas del arte realizado por mujeres a través del trabajo con objetos y materiales de una urbe popular, fue evidente. También donde la lectura histórica sobre ellas elaboró discursos críticos que pusieron al centro nuevas concepciones del objeto artístico y de los objetos en el arte, que involucraron una reflexión sobre la centralidad de la vida cotidiana en las obras y sobre una tentativa afrenta a la modernidad a partir de estas transformaciones vinculadas al feminismo.

A mediados de noviembre de 1983 tuvo lugar el encuentro entre artistas y escritoras³⁸⁶ Coloquio *Bordando sobre la escritura y la cocina* organizado por la escritora Margo Glantz en el Museo Nacional de Arte. El Coloquio abordó como actividades

³⁸⁶ Margo Glantz, Noé Jitrik, Tamara Kamenszáin, Elena Poniatowska, Marta Turok, Tununa Mercado, Rosa María Roffiel, Myriam Moscona, Anne de Waele, Esther Seligson, Maricruz Patiño, Beba Eguía, Lãita Dubois-Millot, Mariclaire Acosta, Magdalena García Pinto, Ana Goutan, Hebe Rosell, Magali Lara, Rowena Morales, Silvia Molina, Elena Urrutia, Carmen Boullosa, Raquel Serur, Fabienne Bradu, Raquel A. Gómez-Engler, Regina Cohen, Laura Mues de Schrenk, Olivier Debrouse, Fabio Morábito, Mariela Álvarez Peñaloza, Martha Chapa. Como grupo Bioarte: Rose van Lengen, Nunik Sauret, Tonia Aguirre Montiel, Roselle Faure, Maricela Severino Cárdenas, Guadalupe García Vázquez.

liberadoras, temas relegados tradicionalmente al ámbito de lo femenino y considerados insignificantes como bordar, escribir, coser, tejer y cocinar. El evento se dividió en mesas temáticas³⁸⁷ que incluyeron lecturas literarias, ponencias, charlas, instalaciones, ambientaciones y performance, todas prácticas que desafiaban el formato presuntamente académico de un Coloquio.

Bajo el programático título de “La modernidad empieza con la aguja” Glantz en su introducción al encuentro instaba a pensar que “si la historia la hiciesen las mujeres se registraría el descubrimiento de la aguja y del hilo como el inicio de la era moderna”.³⁸⁸ Lo cual enmarcaba el evento en una apuesta de modernidad alternativa o diferenciada que partía de reinventar la vida cotidiana y doméstica una vez que, en sus palabras, “la feminidad salió del gineceo.”³⁸⁹ Es decir, una vez que la idea de feminidad y los espectros atribuidos a “lo femenino” se habían transformado radicalmente. Sobre ello la escritora uruguaya Magdalena García Pinto abonó una idea complementaria sobre escritoras y artistas: “Pienso que una modalidad de la escritura que desarrollan las mujeres escritoras de hoy parte de una idea de liberación y recuperación de dominios que han sido definidos desde una perspectiva masculina, o por el contrario, dominios que han quedado sepultados por considerarlos fuera del dominio del arte”.³⁹⁰ El reto entonces consistía en encontrar los lenguajes para hablar de esos dominios desvalorizados o definidos desde la mirada masculina, desde lo que ella llamó “una escritura del cuerpo” a partir de la organización

³⁸⁷ Los temas de las mesas fueron: Textiles y textuales; El hilo se rompe por lo más delgado; Penelopismo; El cuerpo entra en la escritura; Casa de muñecas; Caligrafías; El maquillaje las máscaras y la moda y Con las manos en la masa.

³⁸⁸ Margo Glantz, “La modernidad empieza con la aguja”, en *Coloquio Bordando sobre la escritura y la cocina* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984), 8.

³⁸⁹ *Ibid.*, 9.

³⁹⁰ Magdalena García Pinto, “Liberación y recuperación de dominios, en *Coloquio Bordando sobre la escritura y la cocina*, 74.

de “un espacio material y mental distinto” dado por la relación particular de la mujer con sus objetos. En ese sentido, la recuperación de esos espacios tenía que ver con una complicidad de las mujeres con sus entornos objetuales. Así lo plantea:

Al proponerse un vasto espacio, dilatado, amplio, el espacio lentamente se va llenando de objetos, estos objetos, que cohabitan ese espacio adquieren un valor especial específico. Se va tejiendo una relación particular de la mujer con sus objetos, con sus colores, olores, texturas y detalles minuciosos de cualquier otro tipo. Esos objetos que la mujer va a acumulando y distribuyendo a su alrededor se constituyen en sus necesarios interlocutores. Es así como ese espacio vacío parece poder fecundarse con la creación: la escritura, la plástica, el tejido, el bordado...”³⁹¹

En el marco de estas proposiciones, las artistas plásticas realizaron en el espacio del museo instalaciones, ambientaciones y performance, complementados con textos de su autoría para el catálogo. Fue el caso del colectivo Bioarte y de la colaboración entre Magali Lara, Rowena Morales y Hebe Rosell. Me detendré en esta última por abordar la “feminidad” en el espacio doméstico y sus objetos.³⁹² Las tres artistas realizaron una instalación³⁹³ llamada *La espiral al corazón* ubicada debajo de la escalera del MUNAL

³⁹¹ *Ibid.*, 76.

³⁹² Estos temas se encuentran también en los textos: “Un espacio para posar y pensar” de la escritora mexicana Ana Goutman acerca de la forma femenina de habitar la casa como una forma de escritura; “¿Yo soy mi casa?” de Mariclaire Acosta retomó el poema de Pita Amor *Yo soy mi casa* para hablar sobre la casa como un lenguaje cifrado por espacios y objetos; “Liberación y recuperación de dominios” de Magdalena García Pinto, sobre la escritura del cuerpo, la organización femenina de un espacio material y mental distinto y la relación particular de la mujer con sus objetos cercanos.

³⁹³ Lara y Morales, definieron de forma pionera como “instalación” la pieza “La espiral al corazón”. Ver: Magali Lara y Rowena Morales, “La espiral al corazón”, *Coloquio Bordando*, 89.

que consistió en una serie de bolsas de plástico transparentes que contenían líquidos de color rojo que se intensificaba desde afuera hacia el centro formando una espiral en el suelo, en cuyo centro se ubicaba una tradicional tina de aluminio con retazos de manta de cielo teñidos de rojo. Alrededor de los límites del espacio trazaron un triángulo invertido refiriendo a un pubis en cuyos vértices se leían las frases: “mis secreciones me delatan”, “quién está dentro que me habita”, “mi casa soy yo y yo soy mi cuerpo” –homenaje a Pita Amor– y una cuarta que las rodeaba: “esta piel es mi límite”. La instalación fue activada con una acción que incluyó una lectura performática de poemas por Hebe con sonidos que simulaban el interior del cuerpo, mientras Magali y Rowena sacaban y anudaban las “tripas de tela” hasta hacerlas coincidir con los tres puntos señalados. La acción se realizó portando unas playeras blancas con la impresión de la imagen de una venus anatómica intervenida con flechas que señalaban un corazón o un signo de interrogación, y unos guantes de hule rojos asociados por ellas con lo ginecológico. Su texto en el catálogo asociaba estos elementos objetuales de amplio acceso en la ciudad con su definición de “lo femenino” en el arte, y lo que denominaron “escritura del cuerpo”.

[Imagen 79]

Los temas planteados en el Coloquio entre ponencias y obras artísticas, tenían un antecedente en 1975, fecha clave de la apertura de los debates sobre arte, feminismo y feminidad en el marco de la celebración del Año Internacional de la mujer. Ese año se realizó el Coloquio *Mujeres/Arte/feminidad* (Museo de Arte Moderno, 1975) cuyas reflexiones fueron publicadas en el número 9 de la revista *Artes Visuales* dirigida por Carla Stellweg.³⁹⁴ El Coloquio y la publicación, inauguraron las discusiones sobre estos

³⁹⁴ Este número fue leído por las artistas más jóvenes de la época y fue determinante, por ejemplo, en la decisión de Mónica Mayer de estudiar arte feminista en el Women’s Building (San Francisco, California) y

temas en el campo del arte local expuestas por artistas, críticas de arte, historiadoras del arte locales e internacionales. Entre los temas tratados en la publicación se encontró el enfoque en lo cotidiano, en la intimidad de la vida doméstica y en las labores que habían sido tradicionalmente concebidas como menores o condenadas a la insignificancia por el veredicto masculino. Desde aquí, hubo claridad en que hay ciertos ámbitos de la experiencia femenina que habían permanecido fuera de las nociones de Historia, arte y modernidad que se volvieron lugares desde donde imaginar otros significados para cuestionar y revertir esos relatos, que habían sido opresivos en la conducción de sus vidas y carreras.

Por entonces a nivel internacional, en el contexto euro norteamericano, esta postura del feminismo confrontativa y deconstructiva de la modernidad y la cultura patriarcal, fue discutida como parte de las teorías posmodernas; y viceversa, las teorías posmodernas fueron herramientas productivas para los cometidos del feminismo, según se encuentra en el trabajo de diversas y diversos autores³⁹⁵. Desde esa perspectiva, la reivindicación posmoderna de la cultura popular y de masas contra el elitismo de la alta

en la apertura de varias publicaciones de carácter feminista como la revista *fem.* donde varias artistas fueron colaboradoras frecuentes.

³⁹⁵ Textos y compilaciones abordaron este asunto enfocado en la crítica común al feminismo y el posmodernismo de la idea de universalidad y de sujeto de la experiencia universal histórica: Sabina Lovibond, “Feminismo y postmodernismo,” *Debate Feminista* 5 (marzo de 1992): 129-164. Primera edición en inglés en: *New Left Review*, núm. 178 (noviembre-diciembre de 1989); Linda J. Nicholson, comp. *Feminism/Posmodernism* (Nueva York: Routledge, 1992); Craig Owens, *op. cit.*, 93-124. En este último texto se establece una relación entre la crítica que planteaba el feminismo a la modernidad y la reivindicación de la cultura popular y subalterna para cuestionar los relatos dominantes de la cultura moderna. Posteriormente este asunto fue desarrollado con mayor detalle en: Ángela McRobbie, “Posmodernism and Popular Culture”, en Lisa Appignanesi ed., *Posmodernismo: ICA Documents* (Londres: Institute of Contemporary Arts, 1986), 165-180; Ángela McRobbie, *Posmodernism and Popular Culture*, (Londres: Routledge, 1994); Janet Wolff, “Teoría posmoderna y práctica artística feminista”, en Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, comp. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (México: Universidad Iberoamericana, UNAM, Curare, 2007), 95-110.

cultura se emparentaba con la crítica feminista a las ideas y formas dominantes de la cultura, a la idea de universalismo y a la construcción de “sujeto”.³⁹⁶

En el contexto mexicano, hasta donde se ha podido rastrear, las teorías posmodernas no estaban presentes en los discursos del arte feminista. Sin embargo, sí les fue intrínseco el cuestionamiento a los presupuestos de la cultura moderna y la sugerencia, como en el caso del Coloquio del MUNAL y *Artes Viduales* 9, de una modernidad alternativa que atiene a otras genealogías distintas a las tradiciones patriarcales. Es en la construcción de dicha modernidad alternativa que nuevas formas y lenguajes del arte fueron elaboradas a partir de trabajar con objetos y materiales de consumo popular y procedimientos artísticos experimentales, es decir, por fuera de los medios tradicionales del arte. Lo cual fue leído por la crítica de arte a partir de otras categorías teóricas como se verá a continuación.

Rowena Morales es otra de las artistas que desarrolló una obra ligada a un ideario de “lo femenino” que integró objetos de esta naturaleza. Además de su colaboración con Lara en el MUNAL, unos meses antes, en abril de ese mismo año inauguró su muestra individual en el Museo Carrillo Gil titulada *Cartas a esa monja*. La muestra comprendió una serie de 56 obras en dibujo, grabado y ensamblajes sobre papel concebidas como epístolas dirigidas a la monja portuguesa Mariana de Alcoforado, cuyas cartas de amor y desengaño escritas en el siglo XVII fueron intervenidas y publicadas como *Nuevas cartas portuguesas* en 1972 por las escritoras María Isabel Barreno, María Teresa Horta y María

³⁹⁶ La crítica feminista a la construcción de la noción de “sujeto” político, que había excluido históricamente a la mujer, fue desarrollada, entre otras obras y autoras por : Gayatri Spivak, “Can the Subaltern Speak?”, en *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson y Lawrence Grossberg (Londres: Macmillan, 1988), 271-313; Judith Butler, “Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del ‘posmodernismo’”, en *Feminist Theorize the Political*, ed. Judith Butler y Joan Scott (Londres: Routledge, 1992). Consultado en: Judith Butler, “Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del ‘posmodernismo’”, *La Ventana*, núm. 13 (2001): 7-41.

Velho da Costa (“las tres Marías”), para abordar los problemas contemporáneos de la mujer en Portugal. Fue así que Rowena retomó fragmentos de textos de esta edición en una secuencia narrativa formada por imágenes y objetos diversos: mariposas disecadas, diamantina, hojas, semillas, plumas, flores, botones, cuerdas y elementos de bisutería de plástico, adquiridos en tiendas de consumo popular como miceláneas, papelerías y tiendas de materiales para confeccionar manualidades. Todos integrados con la delicadeza característica de la profesión de joyería que practicaba la artista. Algunos motivos se reiteran como mariposas, manzanas, corazones y el pubis a través de la forma de un triángulo invertido. Estos códigos formaban una especie de alfabeto visual que la artista plasmó en varias obras del período, especialmente el triángulo invertido como símbolo del cuerpo de la mujer y lo femenino.³⁹⁷ También comprendió una instalación y una serie de performances registrados en video, en colaboración con Magali Lara, Mónica Mayer, Carmen Boullosa y Sylvia Orozco. La instalación consistió en una ofrenda sobre el suelo en forma de pubis, que reunía en su interior bolsas de papel estraza con materia orgánica que comúnmente se encuentra en la cocina de una casa: cáscaras de huevo, hojas secas y contenía la frase “Yo soy yo, que soy mi cuerpo”.

[Imagen 80]

La muestra fue acompañada por un texto de Raquel Tibol que enmarcó las obras en dos aspectos importantes que asociaba también a otras artistas del momento: por un lado, su “lenguaje plástico posconceptual” que implicaba una concepción particular del objeto artístico y, por otro, su “evidente y muy lírico sentido feminista”. Sobre el primer aspecto explicó que en ese tiempo se estaba produciendo un nuevo tipo de objeto artístico

³⁹⁷ Esta iconografía establece un diálogo opuesto y complementario a la también reiterada iconografía de Adolfo Patiño del triángulo místico de la religiosidad popular.

que, si bien conservaba la estética procesual del arte conceptual, ya había superado la fase no-objetual y de ‘desmaterialización’ y había recuperado la materialidad y el objeto como finalidad. En sus palabras:

Los nuevos objetos artísticos conceptuales actúan como provocadores o alertadores dentro de una consideración abierta hacia asuntos de amplio espectro social, económico, histórico y ecológico (...) Esta reafirmación de los factores materiales del objeto artístico puede interpretarse como una revisión desmitificadora del primer arte conceptual.³⁹⁸

Esta valoración de Tibol resalta en términos teóricos al aportar herramientas para pensar el estatus del objeto artístico en el período y sugiere que su replanteamiento por la vía “posconceptual” va de la mano de su contenido femenino y feminista. A su vez esta postura era inseparable de esa labor desmitificadora del arte conceptual de referencia, es decir un cuestionamiento de la autoridad de este canon de la historia del arte. Sobre este aspecto Tibol añade:

Rowena asume el ser femenino: el propio, el de su tiempo, el de su medio social, y ofrece en este amplio conjunto algunas de las conclusiones obtenidas hasta ahora en la extendida y no terminada reflexión sobre este asunto, reflexión realizada por ella en unión de otras mujeres artistas, poetas, psicoanalistas. Como le ocurriera a ‘las tres Marías’, Rowena Morales se ha convertido en una ‘mujer que se

³⁹⁸ Raquel Tibol, “Cartas de Rowena Morales a Mariana en el convento”, en *Rowena Morales. Cartas a esa monja* (México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1983), 3.

deshace de la imagen de la mujer creada por los hombres’, para
‘reinventar el gesto y la palabra’.³⁹⁹

Estas palabras coinciden con una visión más general que también estuvo presente en el Coloquio *Bordando* sobre la necesidad de crear un lenguaje propio -formas nuevas- sobre la experiencia de ser mujer y particularmente entorno a asuntos invisibilizados o narrados anteriormente por hombres. Algunas de las autoras del Coloquio emplearon en varias ocasiones la palabra “inventar”, Tibol emplea “reinventar” y la propia Rowena escribió como dedicatoria de apertura del folleto de su muestra la siguiente frase: “Inventemos pues, este bosque/ Marías, Marianas, aunque no exista...” En todos los casos se trataba de inventar formas, imágenes, palabras; en total: lenguajes para crear un nuevo lugar donde existir como mujer artista.

El mes siguiente del mismo año se llevó a cabo la muestra *Propuestas temáticas* organizada por el Museo Carrillo Gil y el Museo Biblioteca Pape, por solicitud de Sylvia Pandolfi a Magali Lara, Mónica Mayer y Rowena Morales.⁴⁰⁰ La exposición ofrecía mediante la selección de 16 artistas, una lectura generacional del trabajo visual realizado desde mediados de los 70. Las cuatro temáticas destacadas por las artistas fueron: lo íntimo, la historia, lo urbano y lo ecológico. De ellas, me gustaría recuperar dos que refuerzan una recuperación de la cotidianidad. Sobre lo íntimo especificaron: “que recurre al ámbito personal como punto de partida, ya sea para hablar del erotismo, lo cotidiano, de maneras evocativas o como mística personal.” Sobre lo urbano: “que se muestra como una apropiación de la cultura anónima o una presencia del entorno citadino”. En la primera

³⁹⁹ *Ibid.*

⁴⁰⁰ Carlos Aguirre, Carmen Boullosa, Maris Bustamante, Cocina Ediciones (Gabriel Macotella y Yani Pecanins), Clara González, Jan Hendrix, Oliverio Hinojosa, Magali Lara, Mónica Mayer, Rowena Morales, Santiago Rebolledo, Carla Rippey, Eloy Tarsicio, Manuel Zavala.

categoría, lo íntimo es observado desde la óptica del pensamiento feminista, como se ha visto. En el segundo, es sugerente que emplean la frase “cultura anónima”, y en otro momento “objetos anónimos” para referirse a la producción objetual y material que circulan de forma indiferenciada en la ciudad como las mercancías ordinarias, ampliamente reconocibles, pero sin autoría conocida. En más de un sentido estas acepciones coinciden con la noción de “cultura popular”. Sin embargo, las artistas, según testimonio reciente de Magali Lara, buscaban diferenciarse de ese léxico que a veces se asociaba con la cultura de izquierda que predominantemente era también una cultura patriarcal.

Raquel Tibol aportó otro texto al catálogo de esta exposición titulado *Recuperación de la realidad* con otra contribución teórica, ahora a partir del concepto de “nuevos realismos” que tomaba como referencia al movimiento francés fundado en 1960 por Pierre Restany, para adaptarlo al contexto mexicano a través de los artistas que integraban la muestra.⁴⁰¹ La asociación de sus trabajos con ese término partía de su distintiva negación de la pintura y su trabajo con medios y procedimientos artísticos que recuperaban los objetos de la cotidianidad urbana, industrial y publicitaria. Es decir, la vida cotidiana de la ciudad mediática y posindustrial como la “nueva realidad” en las obras. Esta proposición iba de la mano de sus anteriores elaboraciones sobre un arte posconceptual que recupera la centralidad del objeto una vez que se había perdido con la desmaterialización del arte conceptual en Estados Unidos y Europa. Con esa combinación

⁴⁰¹ Esta recuperación es coherente con la propia trayectoria de la crítica dedicada al estudio del muralismo mexicano, también identificado frecuentemente como “realismo”. Parece ser que el tema de los “nuevos realismos” estuvo presente en la reflexión de los críticos entre las décadas 1979 y 1980, pero esa indagación será objetivo de estudios posteriores.

de “posconceptualismo” y “nuevo realismo”, Tibol sugiere una distinción del arte mexicano de ese momento respecto a los realismos anteriores y al panorama internacional.

Con realismo anteriores se refería al muralismo mexicano, tema de estudio principal de su trayectoria.⁴⁰² Respecto a ellos planteó una especie de continuidad al tiempo que una diferenciación, como lo sugiere a continuación:

Los nuevos realismos tienen en común con los realismos de etapas anteriores la elocuencia testimonial, y como éstos hacen uso del paisaje, de la historia, de situaciones reconocibles y populares. Pero se hacía necesaria una mayor agilidad frente a los cambios vertiginosos de nuestro tiempo. Para lograrla se han cambiado materiales y métodos de trabajo: la serigrafía, la fotocopia, el croquis, los juegos, son asumidos deliberadamente. La forma debe limpiarse cada día de los formalismos y los manierismos que toda práctica artística conlleva.⁴⁰³

En esta comparación, como puede verse, persisten unos referentes de la realidad entendidos como “situaciones ampliamente reconocibles y populares” pero ello se expresa sólo a través de una renovación técnica y formal como reflejo de la nueva realidad. Tibol no especifica si además de esta renovación estaba cambiando la aproximación a esos temas que ella menciona. Es decir, en qué medida las nuevas formas, técnicas y materiales

⁴⁰² Existe en la historia del arte mexicano otro momento donde el término “nuevo realismo” fue empleado para describir las prácticas artísticas. Fue en relación con la obra de Rufino Tamayo alrededor de 1950 para elaborar su asociación con una nueva mexicanidad universalista, internacional, indígena y local, e incluso “popular”; como nociones de realidad distintas del muralismo. Esto se desarrolla en: Daniel Montero Fayad, “Hacia un nuevo realismo en la pintura de Tamayo”, en *Crítica de arte en México: 1940-1966. Debates y definiciones* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2024), 75-125.

⁴⁰³ Raquel Tibol, “Recuperación de la realidad”, en *Propuestas temáticas* (México: Museo de Arte Carrillo Gil, Biblioteca Pape, 1983), 2-3.

aportaban otros entendimientos a los temas compartidos con los anteriores realismos. Este subcapítulo –como el argumento general de esta tesis– propone que sí, que la transformación de los procedimientos técnicos y formales de las obras, modificaron los significados sociales atribuidos a ciertas temáticas que podrían considerarse comunes con otras vanguardias o momentos previos, como es la definición de lo popular. Este aspecto se retomará al final del subcapítulo.

Ahora bien, el argumento de esta exposición continuó en una versión reducida que viajó al Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba en septiembre de 1983, con la participación de Rowena, Magali y Carlos Aguirre, titulada *Tres propuestas temáticas*. Los textos de ese catálogo estuvieron a cargo de Tibol nuevamente y de Teresa del Conde como entonces directora del INBA. Del Conde recuperó la proposición anterior de Tibol de definir a estos artistas como “neoconceptualistas” que reivindican el objeto artístico y aportó otro referente: la noción de “objeto cultural” de Simón Manchán Fiz.⁴⁰⁴ Adicionalmente agregó consideraciones psicoanalíticas –una óptica común en su crítica de arte– acerca del aspecto intimista de la obra de Rowena y Magali, y a través del psicoanalista austriaco Wilhelm Rich sostiene que exponer la intimidad y lo personal es “la peor amenaza a la privacidad [sic.] burguesa” “una exposición peligrosa que socava la tradición”.⁴⁰⁵ Con lo cual sugiere una función política y crítica de estos “neoconceptualismos” centrados en el objeto cotidiano de los entornos de la mujer. Por su parte el texto de Tibol reitera sus tesis de las dos muestras anteriores (*Cartas a esa monja* y *Propuestas temáticas*).

⁴⁰⁴ Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto* (Madrid, Editorial Comunicación Serie B: 1972).

⁴⁰⁵ Teresa del Conde, “Tres propuestas para Cuba”, en *Tres propuestas temáticas* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983), 5.

Este camino argumental, tiene un momento culmen en la muestra que inauguró Rowena junto a Carlos Aguirre en el MAM titulada *Historias paralelas. Paralelos en la historia* en 1985. En esa ocasión Aguirre mostró una serie de obras con técnicas mixtas entre neográfica y collage con un contenido que revisaba algunos capítulos de la historia de las intervenciones extranjeras en México, mientras Rowena exhibió dos series, una de 21 estandartes o telas colgantes y otra de 21 pasteles, ambas con su característico discurso de feminidad que enfatizaba el símbolo del pubis dentro de diversas narraciones visuales. Sobre todo, en la primera serie exacerbó técnica y materialmente su labor de los últimos años. Se trataba de obras sobre tela de manta tratadas con técnicas de aerógrafo de objetos, transfer a color, óleo, acuarelas, neográficas, costura y ensamblajes con materiales tan diversos como: plumas, arena, vestidos, encajes, abalorios, juguetes de plástico y bisutería. En cada pieza un aro de bordado centrado en la parte superior enmarca un área tratada con imprimatura donde se traza el pubis con varias técnicas y formas. Es decir, un objeto popular como el aro de madera, de amplio uso entre las mujeres sin distinción e clase, tratado -en contraste- como pintura.

Las obras fueron concebidas por la artista como pieles sobre las que se escribe la historia de las mujeres. “Su vida bordada a la piel” se lee en una de las obras, frase que dialoga con el dibujo de Lara para la portada de *fem.* 33: “Llevo mi destino cosido al cuerpo”.

[Imagen 81]

El texto de catálogo estuvo a cargo de Elena Urrutia bajo el título de *El sexo en la pintura. De las esencias y las contingencias*. La primera parte del título obedecía a que su pregunta inicial planteaba si era posible identificar un género o sexo en el arte –reiterada al menos desde 1975 con el Foro Mujeres/arte/feminidad en el MAM—. A lo cual

respondió positivamente, no sólo por los valores femeninos reivindicados en las obras, sino también por las formas, instrumentos y modos de trabajo. Es decir, su labor minuciosa en el taller convertido en cuarto de costura, el corte de patrones para reproducciones, el planchado como forma de impresión, la aplicación de objetos de bisutería y el teñido casero de las telas, todos quehaceres domésticos femeninos tradicionales. Lo cual evidenciaba una distinción respecto al cuerpo que produce, el cuerpo de la mujer como una manera de estar en el mundo de una forma específica y diferenciada.

Aunado a ello recupera la tentativa neoconceptual, nuevo realista (Tibol) y “objeto cultural” (Del Conde) para hablar del tratamiento contingente que le da a los objetos y repertorios simbólicos en contraste con el pubis como esquematización sintética del cuerpo femenino, cuya repetición en cada obra lo sugería como “esencia” o substancia. El resto, lo que transcurre materialmente debajo de este símbolo, era incidental, adjetivación, cultura adquirida. En sus palabras: “la artista no pone límites a la recuperación, acopio y manifestación de toda una utilería femenina definida así por la convención, y a la que siglos de tradición no han hecho más que, erróneamente, de esencia.”⁴⁰⁶. Es decir, ese uso contingente de materiales, objetos y textos señalan el artificio de los estereotipos de la feminidad, en tanto elementos manipulables plásticamente en una nueva narración visual.

Es interesante cómo en prensa dos críticas resaltaron la obra de Rowena frente a la de Carlos Aguirre, para sobreponer la pertinencia de una historia íntima desde el cuerpo frente al enfoque en una Historia de grandes hechos. Ambra Polidori sentenció: “Aunque la historia parezca contradecir los hechos, en el MAM, los deseos del cuerpo se comieron

⁴⁰⁶ Elena Urrutia, “El sexo de la pintura. Rowena Morales. De las esencias y las contingencias”, en *Historias paralelas. Paralelos en la historia* (México: Museo de Arte Moderno, 1984).

a la revolución suspendida”⁴⁰⁷. Por su parte, Tibol resaltó la audacia y franqueza sobre la vida femenina en las obras de Morales, frente a la falta de “autonomía visual” y la demanda de intelectualidad en las obras de Aguirre, en su “actuar artísticamente como historiador, sociólogo, economista”.⁴⁰⁸ Es decir, lo que se ponderó en esa ocasión no era sólo una cuestión de la temática de género en el discurso de las obras o sus materiales, sino cómo materiales, objetos, y técnicas estaban en función de una manera distinta de comprender la historia en tanto historia personal que involucra lo cotidiano, lo íntimo, cercano, corporal y doméstico. Y cómo esa nueva manera de entender la historia se identificó como lo pertinente frente a los discursos más reconocidos que identificaban a los grupos de los setenta aliados de una postura política de izquierda protagonizada predominantemente por hombres.

Los señalamientos de Polidori y Tibol se refieren exclusivamente a las obras de ambos artistas y en todo caso se puede leer entre líneas una confrontación en el campo artístico, entre un arte con cierto carácter utópico revolucionario y el enfoque en lo íntimo y lo personal como un asunto de interés político. Pero simultáneamente, en este contraste que hacen ver las críticas, puede leerse la disputa mayor que estaba teniendo lugar en los feminismos en relación con la izquierda. Marta Acevedo, Marta Lamas y Ana Luisa Liguori lo describieron de esta manera en 1980:

Resumiendo al máximo, podemos decir que las feministas hemos luchado desde hace diez años, en dos terrenos: el ideológico y el concreto. La gran batalla se ha dado en el terreno ideológico donde nos

⁴⁰⁷ Ambra Polidori, “Exponen en el MAM Rowena Morales y Carlos Aguirre,” *unomásuno* (22 de junio de 1985).

⁴⁰⁸ Raquel Tibol, “Morales y Aguirre. Juntos se revuelven,” *Proceso* 381 (mayo de 1985): 53.

hemos enfrentado, no sólo con el “establishment” y la reacción, sino con la propia izquierda. Solas, ridiculizadas, caracterizadas como sectarias o “divisionistas”, hemos bregado por el reconocimiento de la validez política de nuestros planteamientos, por desenmascarar el carácter político de los temas “no políticos”, por sacar los trapitos sucios y restregarlos frente a las narices de todos los grupos políticos. Hemos removido en el interior de los partidos y de los grupos de oposición temas tan “triviales” como el del trabajo doméstico, tan “personales” como la sexualidad, y hemos puesto nuestro dedo en la gran yaga: las relaciones de poder entre los sexos, que cruzan clases y se acentúa en las clases”.⁴⁰⁹

Como ya se ha mencionado, tanto Lara como Morales habían participado de los pequeños grupos de concientización feministas junto a Lamas, Acevedo, entre otras. También habían formado parte de la escena de los grupos en la década de los setenta donde habían predominado figuras masculinas con perspectivas que no valoraban a un mismo nivel de pertinencia política. En esa intersección entre ambas formaciones políticas, es que emerge esta forma diferenciada tanto de un arte estrictamente feminista de denuncia y orientación activista, como de un arte político de izquierda que privilegiaba la lucha de clases y una postura antimperialista y anticapitalista. Es en ese intersticio donde se crearon nuevas formas artísticas que tomaron referentes de ambos campos para también hacer ver los asuntos de ambos de una nueva manera. Nuevas formas de pensar la historia y la

⁴⁰⁹ Marta Acevedo, Marta Lamas y Ana Luisa Liguori, “México: una bolsita de cal por las que van de arena, en *Lo personal es político. Textos del feminismo de los setenta*, comp. Marta Lamas y Ana Sofía Rodríguez Everart (Ciudad de México: UNAM, 2023), 312.

modernidad desde lo íntimo, los entornos objetuales de la vida cotidiana de la mujer, las historias personales, reinventadas genealogías, narrativas visuales desde el cuerpo y la casa, y sobre todo apelando a un sentido de lo común desde lo cotidiano que retaba la aspiración de que el lugar de la política se encontraba en lo público, los grandes temas de la historia o las querellas culturales de la guerra fría.

Recapitulación

Si retomamos la proposición de Norbert Elías⁴¹⁰ de comprender lo cotidiano a partir de aquello a lo que se opone y lo pensamos en relación con los casos revisados, encontramos que efectivamente existen una serie de confrontaciones que permiten pensar las obras. Por un lado, una confrontación a la primacía de las distinciones de clase en la base de la concepción de lucha de clases del marxismo, a partir de apelar a una cultura material y objetual que se asociaba a una subalternidad de género y que por igual han sido relegadas como insignificantes por la cultura. En segundo término, a partir de esta apelación a lo ordinario, se cuestiona la autoridad de la idea de cultura que había sido definida históricamente desde el patriarcado; también a la concepción predominante en la idea de política, de que ésta se encuentra sobre todo en el espacio público, a partir de reivindicar el espacio íntimo, personal y doméstico. Finalmente, como había sugerido Margo Glantz, estas artistas –entre otras pendientes de estudiar– plantearon una crítica a la modernidad, para sugerir una modernidad alterna, con otras maneras de entender la historia, las jerarquías de valores culturales y qué se entiende por arte, cuáles sus temáticas y formas.

⁴¹⁰ Norbert Elias, *op.cit.*, 216.

Además de estas confrontaciones, el subcapítulo ha querido mostrar cómo las formas que tomaron sus obras, técnicas, formatos, uso de ciertos objetos y materiales que combinaron las estrategias de las neovanguardias -arte objeto, ensamblaje, arte correo, performance, instalación- con procedimientos de la vida cotidiana femenina (la costura, la escritura, las manualidades) empleando recursos procedentes de la cultura popular de la ciudad y aportaron un nuevos repertorios artísticos para concebir “lo popular” desde lo “femenino”. Adicionalmente, respecto a la vanguardia anterior, estos “nuevos realismos” definidos por Tibol –donde participaron Magali Lara y Rowena Morales–, dieron cuenta de una “nueva realidad” urbana y de la sociedad de consumo capitalino, ampliaron las técnicas del arte a partir de integrar prácticas cotidianas. En ese proceso, qué es lo social y lo popular en el arte ya no pasa por un proceso de representación de tipos populares como en el muralismo -el campesino, el obrero, el indígena-, sino que nuevos ámbitos de la vida considerada “común” son presentados a través de objetos y materiales.

Recapitulación del capítulo

Este capítulo ha abordado casos donde los objetos de la urbe popular fueron los vehículos que implicaron en las obras una transformación de la definición de “lo popular urbano”, aportaron un cambio en la concepción de los objetos en el arte respecto a periodos anteriores y a las tradiciones en las que se inscribían. Esta tesis puede encontrarse en: las desviaciones del *ready-made* y del *object trouvé* hacia un objeto semiótico en Melquiades Herrera; los desafíos a los códigos de la cultura nacional a través del objeto biográfico y transicional en la obra de Adolfo Patiño; y el enfoque en los objetos cotidianos contra los mandatos académicos y de género en la obra de Magali Lara y Rowena Morales.

En el caso de Melquiades Herrera, la polisemia y la multifuncionalidad que otorgó a los objetos produjeron un “objeto semiótico” que delataba y desafiaba las diferencias culturales entre alta y baja cultura, empleando procedimientos de las vanguardias y del comercio popular urbano. Estos “objetos semióticos” se desviaron de la tradición vanguardista al conformar un sistema de objetos -en la colección y sus reutilizaciones en distintos tipos de obras- abiertos a ser resignificados y refuncionalizados, evidenciando la arbitrariedad del signo en relación con los marcos sociales en los que se inserten.

Un rasgo en común de los objetos de Melquiades Herrera y Adolfo Patiño, fue que traían consigo connotaciones de un registro socioeconómico específico y un lugar particular -el consumo popular del Distrito Federal-. Este aspecto difería de las connotaciones de procedencia de los objetos propios tanto del *object trouvé* y el *ready-made*. En ambos casos, el registro cultural de los objetos y las formas en que los integraron al arte defendieron esa cultura específica excluida del imaginario de arte con anterioridad.

Sin embargo, en el caso de Patiño, las significaciones de los objetos estaban articuladas a su biografía y producían el testimonio de una subjetividad específica. Sus obras combinaron elementos variados de los entornos urbanos, escolares, barriales, familiares, junto a repertorios patrioterros y referentes de las vanguardias artísticas. Fungieron como juegos de combinaciones y transmutaciones culturales, artefactos que componían un espacio-tiempo híbrido y que recogían múltiples transiciones de época: entre el trabajo grupal e individual, de la pintura al arte objeto, sus desplazamientos continuos entre lo próximo y lo distante, lo mexicano, la cultura norteamericana y chicana. Lo cual produjo objetos referenciales de un tránsito cultural y de una identidad mexicana descentrada, propia y ajena, definida por la transición, que dan cuenta del contexto del tránsito de México al neoliberalismo y la globalización.

Patiño además aportó una distinción respecto al pop neoyorkino que le servía de referencia. Sus pop objetual trabajó con objetos ampliamente consumidos, pero no de difusión masiva a través de los medios, sino de economías de mercados barriales, informales o tianguis. Es decir, portadores de un registro popular en la complejidad que involucra en México y no en la acotación que distingue al término en inglés, pop culture (culturas de los medios masivos). Por lo que aportó una ampliación de esa noción en sintonía con los cambios epistemológicos de ese concepto en la época.

Los objetos cotidianos en la obra de Lara y Morales, funcionaron por su lado también para desafiar presupuestos identitarios, de la formación académica y las jerarquías de valores de las instituciones del arte, como en el caso de Herrera y Patiño, pero específicamente respecto a la subalternidad de género. En sus casos los objetos comunes fueron uno de los vehículos más notorios para realizar esa operación que a la par que reivindicaba cierta idea de feminidad, ausente y relegada de la historia de la cultura patriarcal, ello ocurría a partir de desordenar los valores atribuidos a lo alto y lo bajo en la cultura. En ese sentido, se mostró que un tipo de ponderación importante de lo popular urbano en el arte de la época fue conducido a través de la reivindicación de lo cotidiano por las mujeres artistas como parte de su elaboración de lo femenino.

Con estos tres momentos, se ha podido contribuir a distinguir el nuevo lugar de los objetos en el arte en el período, abonando a la lectura de Jorge Alberto Manrique sobre el “objeto herido” y ahondando en su proposición, compartida también por Raquel Tibol, de la reconsideración del objeto en los ochenta en México, luego de las batallas libradas contra el objeto en la década anterior. Luego de las heridas, los artistas revisados reinstauran un objeto semiótico, biográfico, transicional, parlante, neorealista y posconceptual.

Capítulo 3. Fugas de la crisis del sujeto político

Introducción al capítulo

En un contexto de crisis múltiple de las nociones de identidad, durante la década de los ochenta varios autores abordaron ese problema como algo dinámico y cambiante que se construye en y a través del lenguaje, haciendo resonancia del enfoque posestructuralista. Es el caso de los filósofos mexicanos Bolívar Echevarría y Luis Villoro hacia finales de la década y de los críticos culturales Roger Bartra y Carlos Monsiváis más tempranamente.

El lenguaje como un campo de disputas fue de suma relevancia para los artistas del período, como puede encontrarse en el trabajo de Grupo Marçó y Narrativa visual o la obra de Magali Lara y Rowena Morales. En muchas ocasiones se trataba para ellas de “cambiar el habla sin destruir el idioma”⁴¹¹ como se tituló una nota de la prensa de 1984 a razón de la exposición *Tres propuestas temáticas*, organizada por Lara, Morales y Carlos Aguirre en La Habana. En ese sentido, también es significativo cómo Raquel Tibol leyó la misma muestra como un momento posterior al arte no objetivo, donde el objeto recobraba su fuerza como elemento de comunicación.⁴¹²

El lenguaje como problema semiótico y la función comunicativa de los signos eran asuntos presentes en el trabajo de otros artistas de época como Ulises Carrión, a través de su poesía visual y sus estudios sobre las formas de propagación del chisme (el chisme como una forma de arte) en el proyecto sobre Lilia Prado. Pero también el lenguaje fue un problema acerca de los registros del habla en la poesía, particularmente para los poetas

⁴¹¹ Alejandro G. Alonzo, “Cambiar el habla sin destruir el idioma”, *Juventud rebelde*. El recorte ubicado en el archivo de Magali Lara, no tiene fecha ni otro dato referencial.

⁴¹² Raquel Tibol, “3 Propuestas temáticas 3. Aguirre, Lara, Morales”, *Proceso*, núm. 360 (26 de septiembre de 1983): 50-52.

infrarrealistas, para quienes el habla popular se volvió un recurso recurrente, como fue el caso de los poemas de Mario Santiago Papasquiaro.

Los casos de Melquiades Herrera y Adolfo Patiño se suman a este contexto al desarrollar un lenguaje particular en sus obras que provenía de la cultura popular urbana, y en particular de algunos personajes específicos de la televisión como Cantinflas y Tin Tan, respectivamente. Con ello parecían defender un lugar diferenciado a partir del habla que introducía imaginarios de sujetos que difícilmente tenían cabida en los circuitos del arte.

Otras formas de introducir identidades disruptivas en el campo artístico además del habla, fue el travestismo. En los casos de Herrera, Patiño como en el de Terry Holiday y Aurora Boreal, el travestismo introdujo al campo artístico identidades de género subalternas que afirmaban un lugar distinto que traía consigo un código estético popular, en concreto del espectáculo popular, a partir de la vestimenta, el maquillaje y el empleo de ciertos objetos.

Con todas estas prácticas se estaba produciendo una ampliación del imaginario de sujetos políticos en el arte. Esta es una querella de época que puede encontrarse de manera específica en los debates sobre la renovación de la izquierda, como podrá constatarse en el rediseño de *El Machete* en 1981. En dicha revista se ubica como un correlato de las prácticas artísticas estudiadas, a través de la producción e imágenes y textos, cómo los espectros del lenguaje y las temáticas ligada a las causas populares en función de un proyecto político emancipador, están siendo transformadas para incluir en la definición de pueblo y de “lo popular” sujetos, subjetividades y registros culturales y de la vida cotidiana que ya no respondían a los dictados de la cultura nacionalista posrevolucionaria, ni tampoco a la izquierda ortodoxa, y que hicieron resonancia de las transformaciones de

la ciudad, la masificación poblacional, el lugar innegable de la cultura mediática en la conformación de subjetividades y la aceptación de la cultura de consumo como cultura de clases.

Sobre esta coyuntura de transición, se mostrarán las contribuciones paralelas y complementarias de las prácticas artísticas y la renovación de la izquierda, ambos campos donde el sujeto popular y la noción de pueblo fueron expandidos y transformados ofreciendo nuevos caminos al horizonte político y estético de la producción simbólica.⁴¹³

⁴¹³ Transformaciones similares estaban teniendo lugar desde la década de los setenta en otros campos como la antropología, la sociología y la historia del arte y en las instituciones cuyos programas integraron estas inquietudes. En la Historia del arte fue ejemplar el ya mencionada Coloquio Dicotomías entre arte culto y arte popular organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (Zacatecas, 1975). Los debates de la antropología tienen un momento clave en la fundación del Museo Nacional de Culturas Populares en Coyoacán en 1982. Ver nota 58, p. 30.

3.1. La lengua lumpenproletaria en Melquiades Herrera y Tin Tan Tzara de Adolfo Patiño.

Introducción

El trabajo de No-Grupo y Peyote y la Compañía, así como posteriormente el trabajo personal de algunos de sus miembros no solo comparten algunos rasgos en su producción como el performance con objetos y la combinación de signos de diversos ámbitos; sino la operación de recuperar estratégicamente íconos de la cultura popular y de masas del pasado reciente (teatro de carpa, televisión, historietas y cine). Con ello se fabularon genealogías basadas en referentes extra artísticos, donde el empleo del habla popular propia de esos personajes, fue crucial. A continuación, ahondaré en algunas de esas recuperaciones con el objetivo de registrar cómo se dieron las citaciones históricas e indagar a qué obedecían. Es decir: ¿cuándo, cómo y para qué un pasado específico se vuelve citable? y ¿qué produce el uso de esas formas de habla específicas?

El No-Grupo (1977-1983) decía de sus Montajes de momentos plásticos que se trataba de “una obra antisolemne e irónica como alternativa a un arte plástico que, por restirado, se emparenta más con la cirugía”⁴¹⁴. La alternativa se inventaba a través de múltiples recursos, desde discursivos con humor y un tono paródico e irónico, hasta materiales con objetos de la urbe popular. Pero también se creaba todo un mundo de referentes culturales propios del consumo de los medios masivos.

Diversos vestigios dan cuenta de ello. Encontramos entre los materiales del Secuestro plástico de Gunther Gerzso (1978), una fotografía del actor y comediante televisivo Ramón Valdez, Don Ramón en *El Chavo del Ocho* (1973). En 1979, insertaron

⁴¹⁴ No-Grupo, “Arte para la re-pública”, s.f. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.

en el Journal Southern California Art Magazine (LACE) un anuncio que presentaba al boxeador e ídolo popular mexicano, Rubén “El Púas” Olivares como su peleador estrella y candidato para enfrentar a los superhéroes norteamericanos (Batman, Capitán América, Superman, y Flash). En 1980, la revista *Artes Visuales* publicó una inserción donde reconocen el valor artístico del trabajo de Jesús Helguera (1910-1971), célebre ilustrador de calendarios.

[Imagen 29, 82 y 83]

Un momento particularmente provocativo entre este conjunto tuvo lugar en 1978 cuando Melquiades Herrera realizó para el colectivo una pieza arte-ficción donde se otorgaba a sí mismo el Premio Nobel de Arte. La obra incluía un certificado del reconocimiento, un dibujo de la Mona Lisa con una máscara teotihuacana cubriéndole el rostro y un discurso de aceptación que agradecía el premio y realizaba una crítica irónica al juego de prestigios del sistema artístico (las instituciones, los concursos, la educación artística). A la mitad del discurso se lee una contundente frase: “Mi tradición cantinflasca explicará a vuestro internacionalismo mis raíces lumpenproletarias.”

¿Qué quiere decir y hacia dónde apunta situarse en “una tradición cantinflasca”? ¿Cómo dicha tradición explica sus raíces lumpenproletarias? Para abordar estas preguntas es preciso recordar cómo Herrera en sus performances objetuales encarnaba al merolico, el científico de carpa y el mago callejero incorporando códigos de la sensibilidad de los estratos más bajos de la urbe, de ámbitos sociales que no encajaban en la idealizada concepción de pueblo o de lo popular revolucionario que habitaba los discursos de izquierda de la época. En ese marco, Cantinflas, comediante mexicano que provenía de la tradicional carpa popular, era uno de sus referentes más notables. De él no sólo retomó algunas de sus tácticas estéticas como la mímica de los gestos, la estética del peladito de

barrio y el ingenio popular para inventar el sustento y escapar de las regulaciones del trabajo. Sino que era importante lo que el ícono popular representaba para las amplias mayorías sociales y cómo su forma peculiar de usar el lenguaje enrevesaba sus posibles definiciones a través del sinsentido y el enredo. Aquí el uso del lenguaje es una forma de presentar una identidad concreta.

El modo en que Bolívar Echevarría entendió la identidad resulta útil para pensar este procedimiento de Herrera. El filósofo mexicano de origen ecuatoriano retomó a Walter Benjamin,⁴¹⁵ para pensar el problema de la identidad desde un enfoque semiótico, como apunta a continuación:

Si la identidad cultural deja de ser concebida como una sustancia y es vista más bien como un “estado de código” -como una peculiar configuración transitoria de la subcodificación que vuelve usable, “hablable” a dicho código-, entonces esa “identidad” puede mostrarse también como una realidad evanescente, como una entidad histórica que, al mismo tiempo que determina los comportamientos de los sujetos que la usa o “hablan”, está, simultáneamente, siendo hecha, transformada, modificada por ellos.”⁴¹⁶

Desde ese punto de vista identitario-semiótico, la frase de Herrera encierra una estrategia más compleja donde el habla enmarañada de Cantinflas, como es sabido, no

⁴¹⁵ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje humano”, en *Obras*, II, 1, traducción de Jorge Navarro (Madrid: Abada, 2007), 144-160.

⁴¹⁶ Bolívar Echeverría, “La identidad evanescente”, en *Las ilusiones de la modernidad* (México: Era, 2018), 1014, edición para Kindle. Texto resultado de una ponencia en el Primer encuentro Hispano-Mexicano de Ensayo y Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, febrero de 1991.

explica nada más que su propia habla; un habla que remite a un estereotipo del mexicano como estafador a través del ingenio verbal y la trampa, donde como ha señalado Carlos Monsiváis “tus defectos más señalados son tus virtudes más íntimas”⁴¹⁷. Al incorporar Herrera esa tradición como un lugar de enunciación, dejaba ver que realmente no habría en su trabajo una explicación inteligible o representación de la clase lumpenproletaria. Su metodología era otra: traer al frente su habla a través del lenguaje y los objetos.⁴¹⁸ Pero este performance lingüístico gana otra connotación si vinculamos el texto de 1978 con la contestación a José Luis Cuevas que implicó en 1979 el Montaje de momentos plásticos del No-Grupo, *Atentado al hijo pródigo*. Como ya se vio en la sección sobre posmodernismo mexicano, la devolución por parte del No-Grupo de la cortina de nopal al pintor, implicaba la recuperación de aquellos elementos desechados por él en pro de un arte cosmopolita en su escrito de 1958.

En él se menciona un detalle que no debe pasarse por alto. Dentro de los elementos que enumeró Cuevas en su inventario de deshechos de la cultura retrograda, se encontraba precisamente “la afición por el analfabeto de Cantinflas”. Si tomamos en cuenta aquella valoración del personaje y la que realiza Herrera es posible notar en su reivindicación, otra contestación al “internacionalismo” desde una tradición que retoma a Cantinflas como una raíz de clase.

Adicionalmente, en esa constelación de citas al comediante mexicano, el mural de Diego Rivera sobre la fachada del Teatro Insurgentes (1952), arroja otras claves

⁴¹⁷ Carlos Monsiváis, “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México.” *Cuadernos políticos*, núm. 30 (octubre diciembre de 1981).

⁴¹⁸ Tal operación política del lenguaje popular urbano tiene algunos correlatos en el grupo Tepito Arte Acá y su periódico *El Nero* y en novelas como *Chinchín El teporocho* (México: Novaro, 1972) y *Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito* (México: Novaro, 1973) de Armando Ramírez o la crónica *Las Glorias del Gran Púas* de Ricardo Garibay (México: Grijalbo, 1978).

de lectura transhistórica que resitúa el enunciado de Herrera. En el mural de Rivera, Cantinflas aparece al centro de la composición como una especie de Robin Hood mexicano, mediador y en ese sentido mesías, que toma el dinero de los ricos y lo entrega a los pobres. El actor además protagonizó la primera obra estrenada en el recinto, *Yo Colón*, de Alfredo Robledo y Calos León. El total del mural presenta una escenificación de la división de clases como drama protagónico que se ubica en la composición encima de la máscara teatral que abarca el área mayor. Es decir, justo en el sitio que se situaría el rostro detrás de la máscara se ubica Cantinflas, como si su figura y la tensión que articula constituyeran un plano superior de lectura y la clave que codifica la puesta en escena de la historia de México desde la perspectiva de la lucha de clases. El Cantinflas de Herrera puede pensarse en contraste, no como un elemento que media y concilia las fuerzas sociales en pugna, sino como un desafío desde el lenguaje que reta a la comprensión de un código ininteligible como texto desde un registro del lenguaje culto o normado, pero definido en su propia forma que habla de un lugar otro. Esa provocación verbal se dirigía a la expectativa de entendimiento basada en un ordenamiento jerárquico de los valores culturales y del arte en particular dispuestos a partir de parámetros clasistas correspondientes también a un modo “correcto” o “aceptable” de hablar.

En el trabajo de Herrera coexistían otras referencias del ámbito del entretenimiento, entre las que destaca el teatro popular de la Revista Mexicana, una respuesta desde el humor escénico de las clases bajas al bataclán francés de la década de 1930, que tuvo a Roberto ‘el Panzón’ Soto como una de sus principales estrellas. Herrera ratificó esta afiliación en su performance de repertorio *Venta de Peines* cuando afirmó que: “En México sólo hay tres panzones: el Panzón Soto, el Panzón Diego Rivera y el

Panzón Melquiades Herrera”. De esta manera, reafirmaba su doble arraigo en la tradición con un pie en la vanguardia y otra en la cultura popular.

En esa línea de citas, se agregan otras relevantes para el No-Grupo en la revisión que años después realizó Maris Bustamante en su texto sobre las *Formas PIAS* (Acrónimo de performance, instalación y ambientación), término acuñado en 1993 y desarrollado en 1998. Con dicha categoría reagrupó –y con ello, re-codificó– prácticas que eran parte de la concepción más amplia de no-objetualismos, con la cual tanto ella como otros artistas mexicanos se había identificado desde finales de los setenta. Como fundamento de esta recodificación Bustamante configuró una genealogía propia que no se hallaba en los relatos hegemónicos de la historia del arte. Sino que les tejó un árbol genealógico que desbordaba la historia del arte culto hacia ámbitos de la cultura popular, los espectáculos barriales urbanos, los primeros actos públicos de travestismo, teatro y literatura experimental en la urbe. En palabras de la artista, sus raíces estaban en “actos de exhibicionismo, pseudolocuras, desplantes y hasta humoradas: hechos y actos cuya estructura rebasaba entonces cualquier forma aceptada.”⁴¹⁹ Algunos actos que recoge de la década de los 20 son: las actuaciones de María Valente, bailarina del Bataclán que interpretaba piezas musicales con platos de postre; Carlos Balmori travestido como Conchita Jurado, un excéntrico personaje que daría nombre a una forma específica de engaño, timo y fraude denominada “balmoreadas”. Junto a otros, estos antecedentes generaban lo que la artista denominó una “genética cultural” propia dada por la integración de tiempos históricos diversos para la invención de narrativa situada.

⁴¹⁹ Maris Bustamante, “Árbol genealógico de las Formas PIAS. Casi un siglo de performance, instalación y ambientación”, *Generación*, núm. 20 (octubre 1998).

Maniobras temporales similares se encontraban en el trabajo de Peyote y la Co. y particularmente en el de Carla Rippey y Adolfo Patiño, como se ha visto. Las prácticas de ambos con imágenes fotográficas y de reproducción masiva, coincidieron en la historia del arte con la denominación de manera retrospectiva de la “postfotografía” y la “apropiación”. Sin embargo, de forma pionera Rippey concebía estos procesos como “imagen palimpsesto, imágenes construidas sobre las ruinas de otras imágenes, que puede ser dialogo, un acto caníbal o simplemente reciclaje.”⁴²⁰

Algunas de sus técnicas y procedimientos empleadas en *Artespectáculo. Tragodia II* (1979), de la mano del neologismo propuesto por Rippey “invasión-absorción”⁴²¹ hacía referencia a procesos de la cultura mexicana de combinación entre culturas importadas y propias. Específicamente, la obra se enfocó en el proceso creativo de absorción que se da en la cultura popular, donde destacaron el papel del lenguaje: “una integración más irónica, más crítica, está en la evolución, por ejemplo, de la jerga popular, que es la manifestación viva de un pueblo que hace su cultura, que hace su vida de los elementos que la suerte le dé”.⁴²² Los materiales empleados, según el testimonio de los artistas, eran “arte recogido de Tepito, La Villa, el mercado Sonora, San Juan de Letrán, la cocina, la calle, la basura, las papelerías, las farmacias, los bares, los quioscos de periódicos.”⁴²³ Con estas precisiones, establecieron una estrecha relación en *Tragodia* entre los materiales de

⁴²⁰ Carla Rippey, “Historias hechas de otras historias. Narrativa y apropiación en obra gráfica”, 2019. Documento en formato Power Point empleado por la artista en sus presentaciones públicas. Archivo personal de la artista.

⁴²¹ La idea a de invasión-absorción fue ideada por Carla Rippey, pensando en el caso de China, en una época donde la comercialización de productos chinos estaba en crecimiento en México y causaba gran curiosidad la capacidad de esas mercancías para integrar elementos de las culturas occidentales.

⁴²² Peyote y la Compañía, “Artespectáculo. Tragodia 2.”, 73.

⁴²³ *Ibid.*, 67.

la obra y el código de lenguaje que traían a cuenta con “la jerga popular”, donde unos elementos sostenían a los otros.

En una entrevista realizada a Adolfo Patiño en 1994 explicó que había procurado tanto en Peyote y la Compañía como en solitario, la búsqueda de cierto “nacionalismo urbano” como una forma propia de entender las “raíces culturales”. También afirmó que había buscado “conciliar la vanguardia de los 80 con aquella de los 20. ¿Cómo?:

Integrando elementos de la cultura europea al lenguaje mexicano, integrando la cultura desarrollada del primer mundo a la cultura popular urbana mexicana, y con ello voltearles la tortilla, cambiarles las reglas del juego. No podemos cambiarles el juego, pero sí modificar las reglas, para no quedar relegados en el margen donde no hay voz, sino integrados para poder tener voz y voto.⁴²⁴

Con este testimonio queda de manifiesto hacia dónde apuntaba el uso estratégico de elementos de la cultura popular urbana en combinación con algunos de las vanguardias en el caso de Peyote. Se trataba de pelear por un lugar de legitimación en el campo cultural que estableciera una conversación con las neovanguardias internacionales (pop y arte conceptual) pero aportando una voz propia, al tiempo que integrara localmente elementos exógenos moldeados por esos lenguajes endémicos. Se trataban, en resumen, de elaborar una voz.

Esta estrategia se extendió al trabajo individual de Adolfo Patiño durante la década de los ochenta y noventa como puede constatarse en la invención de su alter ego para sus

⁴²⁴ Entrevista a Adolfo Patiño por Álvaro Vázquez, *op. cit.*

performances de repertorio: Tin Tan Tzara. El nombre era una combinación del actor y comediante mexicano Tin Tan y del artista dadaísta Tristán Tzara. Debutó en 1987 en su “evento-venta” en La Esmeralda (Escuela Nacional de pintura, escultura y grabado); luego en el Disco club El Nueve como “Tin Tan Tzara y su-basta de Arte”. Más tarde en 1990 presentó *Poemas abstractos de Hugo Ball y su-basta, con Tin Tan Tzara*, en el Museo de Arte Carrillo Gil. La recuperación del “pachuco de oro” cuya carrera alcanzó el esplendor en la década de los 50 con clásicos como *El rey del barrio* (1949), implicaba en el performance un hablar particular. En el habla del “pachuco” se encontraba, como ha dicho Monsiváis: “el desmadre que se inicia en el caos idiomático.”⁴²⁵

[Imágenes 84 y 85]

Adolfo Patiño había fotografiado a German Valdés desde los 16 años en sus incursiones con una Kodak Retinett de 35 mm en el Club Procinemex, estableciendo un vínculo con su figura que luego mimetizó en su alter ego. Del personaje incorporó el enredo lingüístico, la elegancia del dandy fronterizo, la ocurrente improvisación, la ironía del vividor y la actitud del revoltoso -*El revoltoso* (1951), una de las películas de Tin Tan.

Con el personaje de Tin Tan Tzara, Patiño quería marcar una diferenciación de otros tipos de performance que abundaban en la época y establecen vínculos con otros. En sus palabras:

Me di cuenta de que había dos vertientes muy importantes para el performance: la primera de Marcos Kurtycz, que correspondía al drama, la dramatización, el sacrificio, el rito, pero bien entendidos;

⁴²⁵ Carlos Monsiváis, “De todas las Fridas posibles”, en *Pasión por Frida*, coord. Blanca Garduño y José Antonio Rodríguez (México: Museo Estudio Diego Rivera, De Grazia Art and Cultural Foundation, 1992), 82.

Semefo o Escobar, por ejemplo, siento que ellos son más el lado dramático que responden a las preguntas filosóficas: ¿Cuál es el valor del ser humano? ¿Para qué la vivencia del ser humano? Y existe una segunda vertiente que recupera el regocijo, la gracia, lo lúdico y yo me fui por ese lado, también Rubén Valencia, Maris Bustamante, Melquiades Herrera, “Tristan Tzara”, Aurora Boreal, Chrysler, qué sé yo. Nosotros estamos más en la línea del divertimento, de lo lúdico, el lado cómico. Me di cuenta de que el lado político no tenía éxito ni tampoco funcionalidad absoluta. Nosotros estamos en la búsqueda de la liberación del espíritu por el lado de lo gracioso, lo ligero; los otros están inmiscuidos en el dolor, en la vida, en la búsqueda, en el valor de la muerte. Adolfo Patiño está más del lado de lo lúdico, de la diversión, de la liberación de las tensiones.”⁴²⁶

Aquí puede notarse que la recuperación de Tin Tan tenía una doble función de impostura: el personaje popular mediático, pero también el cómico y humorista, como una forma de confrontar la presunta seriedad del campo artístico. Algo que en efecto estaba presente en el trabajo de otros artistas. En ese sentido, es evidente el paralelismo entre este alter ego de Patiño y la recuperación de Cantinflas por Melquiades Herrera. Ambos personajes, Tin Tan y Cantinflas, habían alcanzado su esplendor en la época de oro del cine mexicano de los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo, para los 70 seguían siendo consumidos como íconos populares televisivos y con el tiempo se

⁴²⁶ Entrevista a Adolfo Patiño por Dulce María Alvarado, 217.

consolidaron como emblemas de la identidad mexicana, estudiados por reconocidos escritores.⁴²⁷ Ambos eran representantes de las clases bajas mexicana y de un sujeto pueblo particular que ponía en crisis las representaciones de “lo popular” fabricadas por el estado. Tal como Salvador Novo escribió en 1944: “Cantinflas es la subconsciencia de México y Tin Tan la incómoda conciencia”.

Ahora bien, cabe aclarar que el habla de ambos personajes no es directamente el habla de las comunidades y ámbitos sociales que representan -los estereotipos del pelado y el pachuco- sino su escenificación mediática. Sobre esa diferencia respecto al caso de Cantinflas, Roger Bartra ha explicado:

Los dialectos que surgen en los barrios populares son originalmente formas de defensa; se trata de un lenguaje que no sólo permite que los miembros de un grupo social se identifiquen con un modo de vida propio, sino también es una barrera que impide que otros entiendan sus conversaciones. Como sabemos, los dialectos populares están muy influidos por el habla del hampa y de los presos, que desarrollan formas crípticas de comunicación para evitar ser comprendidos. Se trata de lenguajes sin sentido para los que no pertenecen al grupo social que los genera, pues para eso precisamente se desarrollan: tienen sentido sólo *acá*—en el barrio popular— y no *allá* —en la sociedad refinada y aburguesada— (...) Pero en el momento en que la jerga popular es sacada de su medio natural, pierde sentido y ocurre el fenómeno que he

⁴²⁷ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Cuadernos americanos, 1950); Roger Bartra, *La jaula de la melancolía* (México: Grijalbo, 1987). Queda pendiente para el futuro revisar a detalle los análisis de ambos autores sobre los estereotipos del pelado y el pachuco y los personajes Cantinflas y Tin Tan.

señalado: el sin sentido se convierte en el nuevo sentido del habla popular. La nueva función de la jerga es entonces confundir los significados y mostrar sólo los aspectos defensivos y huidizos del lenguaje popular. Por ello el habla cantinflasca vacía de sentido al lenguaje y lo convierte en una forma de evitar cualquier compromiso; en contraste, la jerga popular que Cantinflas toma como punto de partida es una forma profundamente comprometida (es decir, coherente consigo misma y con el mundo que la rodea). De esta manera el estereotipo del mexicano adopta elementos de origen popular: pero al cambiar de terreno, como las palabras de la jerga de barrio cuando salen por la boca de Cantinflas, adquieren otro significado.⁴²⁸

Esta salvedad es útil para precisar que lo que recuperan Herrera y Patiño no es el habla popular directamente, sino su fabricación por parte de los medios de comunicación de masas, su diseño para el cine y la televisión, a través de Cantinflas y Tin Tan. Por lo cual el interés de ambos artistas no está tanto en la cultura barrial, como en el artificio mediático que la traduce, en el proceso mediante el cual el lenguaje de los medios toma referentes de las bases populares para finalmente devolverlos procesados, sintetizados a través de sus productos.

Frente a este apunte, los procesos de invasión-absorción propuestos por Peyote y la Compañía y la genealogía popular de las Formas Pías por Maris Bustamante aportan sentido, pues en los procesos que ambos términos describen, lo que se juega siempre son los códigos culturales para recomponer un lenguaje nuevo en el arte. Desde ambas

⁴²⁸ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía* (México: Debolsillo, 2014), 1826, edición para Kindle.

perspectivas, la cita histórica obedece a búsquedas por situar críticamente las prácticas en el presente de un modo diferenciado.

Otra forma de pensar esa estrategia basada en una experiencia particular del tiempo, se encuentra en la figura de los “fósiles vivientes” propuesta por Melquiades Herrera. Al respecto, escribió: “los fósiles vivientes no son un rincón curioso de la biología; toda la escala zoológica es un fósil viviente actualizado e históricamente completo”.⁴²⁹ Con esta frase parecía sugerir que el presente es un fósil de los tiempos; uno donde todos los tiempos están a la vista. En él es posible encontrar tanto el pasado condensado como ese futuro que el artista desde su presente busca “imaginarle a la mente del hombre futuro; y al hombre del futuro este presente”. Ahí “el artista al reflejar el tiempo que le tocó vivir no necesita rescatar los fósiles en las bibliotecas, sino que le basta con observar el fósil viviente que tiene ante los ojos.”⁴³⁰

Esta visión del tiempo no está por fuera de debates de época más amplios entorno a la posmodernidad, como se abordó en la sección 1.3. Sin embargo, lo interesante radica justamente en encontrar la producción situada de esos imaginarios y sus maneras propias de nombrarlos. En esa dirección, quisiera rescatar un par de momentos que a nivel local dialogan con esa elaboración.

En la revista *La Pus Moderna* (1989-1996), donde se delineaba un tipo de posmodernidad específica de México, se colocaba en una balanza las contribuciones sobre el tema a nivel internacional y reubicaba su utilidad local en combinación con otras concepciones que las rarificaban al punto de lo irreconocible o incluso la pérdida total de sentido. Algunos autores llegaban a asegurar que en México era impensable una

⁴²⁹ *La síntesis*, s.f., texto inédito. Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.

⁴³⁰ *Ibid.*

posmodernidad, de modo que la revista funcionaba como un espacio que más que asentar una definición, evidenciaba un espacio de contradicciones, un foro que perseguía una imaginación común y múltiple del tiempo a partir de fragmentos discontinuos.

En 1990 Siro Basila hacía la pregunta: “¿Posmodernismo en México?” y compartía un recuento de malabarismos terminológicos locales: posmoderñero, posmoderno pues`n, pusposmoderno, neopusposmoderno, posmoderno postmortun, posmoderno chocolatasta y así hasta PUS moderno. [sic.]⁴³¹ Por su parte, la declaración editorial del número 5 califica a los posmodernos de “nuevos bárbaros” con una nueva fascinación: “la de saberes náufragos de todo el saber, la de haber perdido la capacidad de establecer relaciones con la Historia, la de sentirse libres de toda atadura moderna... cada uno de nosotros construye su propia red de símbolos, su propia iconografía bastarda”.⁴³²

Es posible identificar parcialmente las prácticas de los artistas revisados aquí con esta noción de “iconografía bastarda”. Simultáneamente algo que no converge del todo en este diagnóstico es que esa red propia de símbolos que construyen no se queda en el orden del pastiche posmoderno como ha definido Fredric Jameson, donde la cita se vuelve mera imagen” sino que en estos casos sí renuevan un vínculo con el pasado, elaborando un pasado específico de raíz popular.

Dicha auto-narración elaborada a partir de repertorios de la cultura popular urbana es inseparable de un contexto de crisis múltiples donde estos artistas emergen como respuesta, al tiempo que las evidencian y participan de su narración. El crítico y curador franco-mexicano Olivier Debrouse⁴³³ describió el contexto que enmarcó el proceso

⁴³¹ Siro Basila, “¿Posmodernismo en México?” *La Pus moderna*, núm. 2 (enero-febrero de 1990): 13.

⁴³² “La Posmodernidad y el Orange Crush,” *La Pus Moderna*, núm. 5 (invierno de 1994).

⁴³³ Debrouse, Olivier. “¿Un posmodernismo en México?” *México en el Arte*, núm. 16 (primavera de 1987): 56-63.

sociohistórico de la posmodernidad en el arte mexicano, entre cuyos principales factores destacó: la ruptura de los canales de circulación de los artistas y la pérdida de varios valores: de la confianza ciega en la modernidad y en las posibilidades alternativas (la revolución, la izquierda monolítica); a la par, se había perdido también la credibilidad en las instituciones culturales y estatales. Como consecuencia, deriva la distintiva mirada retrospectiva y nostálgica por el pasado inmediato (los años cuarenta pretelevisivos) y su iconografía.

El balance de Debroise ayuda a situar en buena medida las prácticas revisadas aquí aun cuando su texto se enfoca en la pintura figurativa neomexicanista de la década de los 80. No obstante, otros dilemas presentes en las obras conceptuales y performáticas de No-Grupo y Peyote y la Compañía amplían los factores que estaban en juego en la configuración de las experiencias del tiempo de ese período y que tienen que ver con la tensión entre cultura de masas y cultura popular en su trabajo. No es posible reducir sus recuperaciones a una mirada retrospectiva nostálgica pretelevisiva o articuladas solamente al contexto que delinea el crítico. Sino que encontramos que en sus “iconografías bastardas” la televisión, el cine, los espectáculos populares y la cultura de consumo tiene el lugar central. Ese rasgo elimina la distinción -planeada en términos confrontativos por el pensamiento de izquierda de la época-, entre lo popular mexicano y lo masivo.

Recapitulación

La recuperación de las figuras de Cantinflas y Tin Tan por Herrera y Patiño respectivamente permiten identificar varias operaciones artísticas relevantes para pensar la década de los ochenta en el arte mexicano. Primeramente, la intervención del habla popular recreada por los medios masivos, fue un modo de marcar un lugar diferenciado y desafiante en el campo del arte, al retar sus códigos lingüísticos y expectativas discursivas sobre las identidades. En segundo término, plantea un tipo de recuperación histórica de la tradición de lo popular urbano que posibilita el trazo de nuevas genealogías del arte del período. En tercer lugar, y quizás esto es lo más significativo, la apropiación de la impostura artificiosa de personajes como Cantinflas y Tin Tan, amplió la representación del sujeto popular mexicano en el campo del arte que convencionalmente se restringía a identidades asociadas a la construcción del estado posrevolucionario y los movimientos sociales entorno al 68. En tanto imitadores, los artistas trajeron un lugar nuevo que visibilizaba la vida de las clases populares de la urbe -representadas por el pelado y el pachuco- e infiltraban el lugar ajeno de los medios masivos –la televisión y el cine– en el campo artístico donde eran frecuentemente denostados.

Para interrogar dichas operaciones, los neologismos de “invasión-absorción”, “fósiles vivientes” y “formas Pías” como modos endémicos de enunciar la experiencia del tiempo y de elaboración de genealogías, presentan formas de elaborar estética y discursivamente esos momentos de transición y crisis, que rebasan la noción de posmodernidad y posmodernismo, pero les plantean una conversación.

3.2. La vanguardia travestida: Marcel Duchamp como Groucho Marx, Melquiades Herrera como Pita Amor, Adolfrida, Terry Holiday y Aurora Boreal.⁴³⁴

Introducción

Marcel Duchamp como Rrose Sélavy

En la historia del arte y la visualidad del siglo XX hay un retrato icónico y bisagra, tan moderno como una *femme fatale* de fin de siglo europeo y tan contemporáneo como un travesti conceptual neoyorkino. Se trata de la fotografía tomada en 1921 por Man Ray a Rrose Sélavy, alter ego femenino de Marcel Duchamp. Haciendo un esfuerzo imaginativo, podemos rememorar que mientras Man Ray apretaba el obturador y circulaba aquella imagen, en México iniciaba el *Estridentismo* en Xalapa luego de lanzar el manifiesto *Actual No.1*, mientras José Vasconcelos tomaba el cargo de secretario de Educación Pública y alentaba el muralismo. En ese contexto, entre 1923 y 1925 también se gestó la polémica entre una vanguardia literaria afeminada –asociada al movimiento literario de Los contemporáneos- y otra viril –asociada primero a los estridentistas y luego a quienes continuaron temáticas de la revolución mexicana-⁴³⁵, entre una literatura cosmopolita y otra nacionalista. También por esas fechas, hacia 1924, Frida Kahlo aparece en una serie de fotografías tomadas por su padre, travestida como caballero. Gesto que continuó en su obra pictórica posteriormente en *Autorretrato con pelo cortado* (1940). Todos estos fueron

⁴³⁴ Una primera versión de este apartado fue presentada como conferencia titulada *Rrose Sélavy como Groucho Marx. Apuntes hacia la noción de vanguardia travestida* en el marco del ciclo “Duchamp y los otros” en el Musco Jumex el 21 de septiembre de 2019.

⁴³⁵ La relación entre vanguardia, revolución y virilidad está asentada en la construcción misma de la modernidad y el nacionalismo mexicano. Dafne Cruz Porchini ha explorado esta relación en el caso de Rivera y los murales de la Secretaría de Educación Pública (1923-1928). Ver: Dafne Cruz Porchini, “Everything was for the revolution. Muralismo en la Secretaría de Educación Pública”, en *Pinta la revolución*, tomo I, 59-67. Y en: Dafne Cruz Porchini, “Referentes visuales de la masculinidad en el México de los años treinta”, en *Las imágenes y sus laberintos*, coord. Ana Torres (México: Universidad Iberoamericana, 2019).

momentos donde las identidades de género masculino y femenino entraron en disputa en la definición de la vanguardia, y fueron una clave en su campo de juego para trazar cada una de sus apuestas.

El retrato realizado por Man Ray fue tomado casi a la par y en la misma ciudad, Nueva York, que otros por Alfred Stieglitz a la pintora Georgia O'Keeffe travestida como *dandy*. Ambas imágenes, retomaron los códigos estéticos y performativos del *dandy* y la *femme fatale* modernos para enunciar y relocalizar la vanguardia de este lado del atlántico. La historiadora del arte norteamericana Susan Fillin-Yeh ⁴³⁶ ha analizado cómo ese traslado de la vanguardia fue consolidado, entre otros factores, a partir de las inflexiones que posibilitaba la imagen y actuación del travesti. Es particular, la afición travesti por acercarse a los límites como un nuevo lugar donde estar, la desestabilización de valores de género y de gusto reorientados desde identidades ambiguas y la tentación que produce en tanto cuerpo extraño, ajeno a la norma y, bajo esta lógica, “fuera de lugar”.

Madame Sélavy no fue solo una *femme fatale* refinada y enigmática que trastocaba la identidad del artista. Fue también marca comercial y firma autorizada en varias obras. Su imagen certifica una botella de perfume *Belle Haleine, Eau de Voilette* (Bello aliento, agua de velo) (1921); su nombre fue el alias del perseguido George W. Welsh, otro alterego duchampiano; firmó la autoría de *La Bagarre d'Austeritz* (1921) y es guardiana de los derechos de reproducción de *Fresh Widow* (1920).

En otra ocasión, fue interlocutora del artista a través de un *ready-made* donde le pregunta por qué no estornudar (*Why Not Sneeze, Rose Sélavy?*, 1921). Una pregunta oportuna porque en efecto parecería improbable que la circunspecta dama pudiera mover

⁴³⁶ Susan Fillin-Yeh, “Dandies, Marginality and Modernism: Georgia O’Keeffe, Marcel Duchamp and other Cross-dressers,” *The Oxford Art Journal* 18, núm. 2 (1995): 33-44.

siquiera una pestaña. Aunque a juzgar por su atuendo, según Duchamp, era capaz de otros movimientos involuntarios: “La moda práctica, creación de Rose Sélavy: Vestido oblongo, dibujado exclusivamente para damas afectadas de hipo.”⁴³⁷ Otra de las habilidades de la madame que encontramos en sus tarjetas de presentación era “Oculismo de precisión”.⁴³⁸

Así, en cada una de las obras, Duchamp fue agregando rasgos de su personaje que fueron conformando una identidad ambigua con múltiples funciones dentro del universo de su obra. Lo cual también realizó a través de otros pseudónimos como R. Mutt y George W. Welch. Sin embargo, Rose Sélavy fue el único femenino y que no requería de un producto asociado, sino que ella misma fungía como obra performática, aunque su forma de aparición era a través de las imágenes y los objetos.

Junto a otras piezas que implicaron transformar su propia imagen como *Tonsure* (1919 o 1921), el proyecto de Rose Sélavy ha sido considerado posteriormente como un cuestionamiento de la autoridad del autor –identidad convencionalmente masculina–, que caracterizó el trabajo de Duchamp luego de abandonar la pintura. Lo cual, como ha señalado la historiadora del arte italiana Giovanna Zapperi, no constituía una crítica a la masculinidad directamente, pero sí el hecho de que a través del desdoblamiento de género estaba desarticulando la identidad artística: la legitimidad del autor y la firma, la originalidad y el producto. La autora lo expresa como sigue:

En este contexto, lo que está en juego para Duchamp es la posibilidad
de repensar la autoridad del artista junto con su inscripción de género

⁴³⁷ Marcel Duchamp, en *Escritos. Duchamp du signe*, ed. Michel Sanouillet (Barcelona: Gustavo Gili, 1978), 137.

⁴³⁸ *Ibid.*, 136.

a través de un proceso de destrucción y luego de reconstrucción de la masculinidad. La proximidad cronológica de *Tonsure* al ambivalente Rose Sélavy igualmente sugiere que Duchamp estaba buscando otra forma de representarse él mismo como artista.⁴³⁹

Es decir, en el caso de Rose Sélavy, como en las menciones de casos de México, los discursos sobre transiciones de género aparecen para realmente dislocar otros valores asentados en el campo del arte. Con esas acciones no sólo se cuestionaba la identidad de los artistas, si no que planteaban un comentario crítico sobre el arte en general. Así, la tensión de género masculino-femenino introducía otros asuntos de fondo, como también veremos en la década de los ochenta en México.

Si bien el referente de Rose Sélavy se ha reproducido incontables veces en la historia del arte en diversos contextos; lo que me interesa aquí no es rastrear las réplicas del gesto, sino explorar la reelaboración de la fórmula duchampiana (X como Y) como forma resignificada en función de nuevas problemáticas del arte y la identidad en algunos artistas mexicanos que practicaron el travestismo entre finales de los setenta y principios de los noventa. Con ello indagaré cómo estas estrategias implicaron renegociaciones con la vanguardia. A través de esos ejemplos, planteo la estrategia travesti como una clave para leer ese período del arte y examinar cómo los artistas mexicanos respondieron a la proposición duchampiana, en diálogo con prácticas similares en la neovanguardia latinoamericana de ese período.

⁴³⁹ Giovanna Zapperi, "Marcel Duchamp's Tonsure: Towards an alternate masculinity", *Oxford Art Journal* 2, núm. 30 (2007): 293.

Melquiades Herrera como Pita Amor

Entre los múltiples disfraces que conformaban la imagen polivalente de Melquiades Herrera sobresale uno por su recato elegante. En una fotografía en blanco y negro sin autor identificado, aparece el artista con rostro grave y altivo, los ojos delineados en negro al igual que el fondo de la imagen, un ojo cerrado y el otro abierto con enfática ceja arqueada y exageradas pestañas plásticas de juguete. El cuerpo es flanqueado por un abanico de encaje blanco que resalta como protagonista del encuadre. Como a lo largo de su producción, y esta no es la excepción, el artista funge como un presentador de objetos y éstos ejecutan la acción principal.

Se trata de Melquiades Herrera travestido como Pita Amor en el Hijo del Cuervo, en Coyoacán en 1991 durante un homenaje organizado a esta insólita poeta “atiborrada de alhajas y objetos fantásticos”,⁴⁴⁰ -como se concebía a sí misma-, que llamaban “reina honoraria de la zona rosa” y los últimos años de su vida “la abuelita de Batman”. La composición de la fotografía imita otras imágenes donde la escritora posaba de igual manera con un abanico en primer plano, incluso en uno de ellos su rostro se oculta totalmente detrás del artefacto.

[Imagen 86]

Pita Amor (1918-2000) fue un ícono cultural importante para la generación de Herrera sobre todo entre las mujeres artistas. En 1979 la Galería Pecanins organizó la exposición *Tertulia con Pita Amor*, una exposición homenaje que incluyó poemas de la autora y dibujos de otras artistas como Myra Landau, Martha Palau, Helen Escobedo, Alan

⁴⁴⁰ “Pita Amor entrevistada desde su Apartamento”, “Jueves taurino con Heriberto Murieta,” *Noticiero 24 Horas de Televisa*, 7 de julio de 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=vR4Wd6izfsU>.

Glas y Brian Nissen. En el mismo espacio, luego en 1981 se organizó un recital de la poeta que incluyó una serie de sus característicos dibujos con motivos de rosas trazados con pluma. Luego, sus versos del libro *Yo soy mi casa* (1946) fueron retomados por Magali Lara y Rowena Morales en un par de instalaciones en 1983, descritas en la sección 2.3. El diálogo de las artistas con la autora tenía que ver con su escritura confesional, y por su audaz comportamiento público que rompía las expectativas de lo femenino, reivindicado por las mujeres artistas cercanas al ideario feminista de la segunda ola.

En el caso de Herrera, si seguimos su trayectoria, puede pensarse que su recuperación pasaba por otras facetas de Amor, en específico su carácter de figura pública como ícono pop, en tanto escritora, dibujante, actriz y diva controversial de amplio reconocimiento en la televisión y en la farándula cultural de la ciudad. Pero además puede establecerse una conexión entre la ornamentación kitsch y los recargados maquillajes que distinguía la imagen de Amor y los intereses de Herrera en esos códigos materiales y estéticos.

Maestro del disfraz, Herrera ya había aparecido vestido para televisión y performance como la bruja Hermelinda Linda, Capulina, Doña Borola Tacuche de Burrón o cualquier personaje popular que demandara cada presentación específica de objetos. No se trataba de la generación de alter egos como un desdoble de la identidad y la autoría, como en Duchamp; sino que la máscara, el disfraz y la imitación eran artilugios para hacer aparecer los objetos desde múltiples puntos de vista, como objetos semióticos cargados de significados que él mismo iba construyendo con cada personaje.⁴⁴¹ En su caso, un

⁴⁴¹ Este argumento se profundizó en la sección 2.1.

mismo objeto se transformaba con cada relato construido -en gran medida a través del disfraz- para significar algo nuevo.

Como mago ilusionista, no sólo modificaba su identidad y la de sus objetos, sino también los personajes que traía a cuenta en distintas piezas. Cuando se autonombró Premio Nobel de Arte en 1978 dibujó en el documento a la Mona Lisa con el rostro de una máscara teotihuacana. También en 1978, dibujó a Marcel Duchamp con lentes y bigotes y le inscribió la leyenda “Marcel Duchamp as Groucho Marx”, en diálogo con el gesto duchampiano de Rose Sélavy. Es decir, transformó al artista conceptual en comediante. Como un espejo de ese gesto, años después él fabricó unos lentes de plástico con peines negros recortados en el lugar de las cejas y el bigote, para imitar él mismo el rostro del Groucho Marx y convertirse en comediante. El artefacto lo portó para un retrato que le realizó Javier Hinojosa en 1994. Esta forma de presentar un objeto-signo que introduce el humor popular televisivo como una estrategia del arte conceptual, fue una constante en toda su producción.

[Imagen 87]

De esta manera, la presentación de Melquiades Herrera como Pita Amor, y con ello del artista como diva popular, es una conversión travesti que se articula al resto de sus actos de imitación, que se pueden resumir en dos tipos: su transformación en una serie de sujetos populares de la urbe y la de Duchamp como comediante mediático.

Teniendo esto en consideración, su conversión de artista conceptual a estrella popular planteó -en el caso de Pita Amor-, una provocación en el campo artístico al introducir el lugar extraño de un referente excéntrico de la cultura de masas y hacer converger el espectáculo y arte. Esto se reafirma a su vez, por el propio carácter híbrido del personaje de referencia. Pues Amor navegaba en su vida y obra en los límites entre la

alta cultura y la cultura popular, entre la aspiración de trascender a través de las instituciones de la cultura y su estar fuera de ellas por sus formas extravagantes que solían despertar tanto filias como fobias.

El hecho de que el referente sea una figura real y viva, y no una ficción como Rose Sélavy, es importante porque reafirma que el artista insiste en un lugar otro que tiene una existencia presente, paralela y simultánea en la vida cotidiana del consumo de la ciudad. Así, el artista vuelve a funcionar como mediador social entre los gustos y los hábitos de consumo de la urbe, como operaban también sus objetos,⁴⁴² como indicadores de un lugar “otro” en el arte. Un lugar que aparece cuando se prende el televisor o se lee otra nota escandalosa sobre Pita Amor en el periódico. Estas materias, convencionalmente excluidas de la concepción que se tenía del “arte”, eran las que Herrera buscaba introducir para burlar esos lindes.

Adolfo Patiño como Frida Kahlo

Adolfo Patiño adoptó diferentes alter egos en función del tipo de obra que quería presentar. Además de Peyote, un sobrenombre con procedía de sus años de adolescencia y que daría nombre a la agrupación Peyote a la Compañía, conservaba otros para su trabajo individual. Tin Tan Tzara realizaba sus performances y en su nombre sintetizaba su admiración por el comediante mexicano y su genealogía en las vanguardias históricas, en particular con el dadaísmo. Adolfo fotógrafo, fue su alter ego como fotógrafo, profesión que fue constante durante su trayectoria, donde destaca la fundación del grupo Fotógrafos independientes, un grupo excepcional entre Los Grupos, no sólo por su enfoque exclusivo en el medio

⁴⁴² Ver sección 2.1.

fotográfico -que compartía con otras agrupaciones como El Rollo y Taller de la Luz-, sino por su vocación de llevar la fotografía a la calle a través de exposiciones ambulantes. Adolfo era también reconocido como el productor de series que registraron y contribuyeron al mismo tiempo, a los relevos identitarios de los ochenta como fue el caso de *La tierra prohibida de Terry Holiday* (1979) una serie de retratos, dedicados a esta vedette travesti de finales de los setenta y principios de los ochenta, que era pariente del artista y de quien se ha sugerido que era para él otra especie de alter ego, atendiendo también a su parecido físico. Sobre este aspecto, Terry Holiday ha expresado acerca de la identificación que experimentaban entre ellos:

Yo siento que Adolfo vio en mí, su imagen en un espejo. En muchas de sus fotos, yo me sentía y me veía identificada, como si fuera un alter ego.⁴⁴³

El caso de Holiday se abordará más adelante, pero es importante en relación con Patiño por este reflejo que experimentaban entre ambos, donde Patiño impulsaba la creatividad de Holiday y ella a su vez, como ha descrito Carla Rippey, “validaba las iniciativas transformistas de él”.⁴⁴⁴

Adicionalmente, Adolfrida fue el alter ego que adoptó Patiño para sus obras en torno a Frida Kahlo, figura de su devoción a la par de la Virgen de Guadalupe. Adolfrida realizó *ready-mades*, instalaciones, ensamblajes de la serie *Marcos de referencia* y apareció en ocasiones en eventos públicos del mundo del arte. Entre dichas obras, una de ellas evidencia el tipo de apropiación que solía realizar. Se titula *Mis madres, mis padres*

⁴⁴³ Entrevista con Terry Holiday, 7 de agosto de 2020.

⁴⁴⁴ “Terry tuvo mucha influencia sobre él, le validó todo eso”. Entrevista con Carla Rippey y Gustavo Prado, 27 de abril de 2021.

(c.a 1990) y consistió en dos cuadros sobre sendas bases horizontales que enmarcaban dos pares de retratos en posición invertida: en uno su padre y Duchamp, en el otra, su madre y Frida Kahlo. Sobre la superficie de los cuadros se encontraban réplicas de dos rotorrelieve duchampianos portando una pitaya en descomposición -como dos corazones sangrantes- sobre las que colgaban dos péndulos. La obra funcionaba como homenaje y, a la vez, integraba esos referentes de autoridad intelectual a su propia genealogía familiar como una forma de volverlos propios y domésticos. Dicha acción se reafirma al mezclar modelos de las obras de estos artistas con materiales y objetos cotidianos.

De su repertorio duchampiano y fridomaniaco sobresale una fotografía que en 1992 hizo llegar a personas escogidas en México desde N.Y.C. En formato de postal se encontraba un retrato vertical realizado por la artista Laura Anderson, por entonces su pareja sentimental, que lo muestra sosteniendo un pedazo de cartón rasgado en forma alargada que decía en letras manuscritas “Adolfo Patiño como Frida Kahlo”. En el retrato de medio cuerpo y de tres cuartos el artista aparece sin más maquillaje que las cejas encontradas, con el cabello largo suelto y un mechón cayendo sobre el rostro. Del lado izquierdo, exhibe un arete dorado itsmeño cuyo lujo contrasta con los modestos arreglos. Su semblante grave y melancólico recuerda a algunos autoretratos de la propia Frida, en particular a *Autorretrato con el pelo suelto* (1947). Pero también a la postura rígida de la Mona Lisa. El soporte del letrero remite al pergamino desenrollado escrito que se encuentra en el mencionado retrato de Kahlo, éste en referencia a las inscripciones textuales de los exvotos. La fórmula del texto remite directamente al gesto duchampiano de Rose Sélavy. Es decir, el lenguaje plástico de la vanguardia local y la cultura popular combinado con una inscripción textual procedente del arte conceptual y la obra de Duchamp.

[Imagen 88]

Poco tiempo después de regresar a México, Patiño buscó realizar una pintura de la misma fotografía, esta vez por encargo a un pintor ambulante de las inmediaciones del Zócalo capitalino, que, entre otros tipos de trabajos, realizaba falsificaciones. La pintura añadió a la imagen un aspecto de veneración naif como los cuadros que popularmente representan a ídolos católicos o prehispánicos con una técnica popular, no instruida académicamente. Con esta pintura, Patiño obtuvo su autorretrato en pintura *ready-made*.

[Imagen 89]

¿Qué estaba en juego con esta obra? Sobre ella, Gustavo Parado recuerda que no se trataba de una reivindicación de género, sino de un acto de impostura, de juego y, sobre todo, de invención de sí mismo respecto a la historia del arte. Es decir, entablar parentescos que crearan para él un lugar nuevo, a partir de apropiarse de ciertos referentes como Kahlo y Duchamp. Esta operación Prado la vincula con el trabajo de Patiño en general, de la siguiente manera:

Sus cajas y sus cosas están narrando cosas que él entendió, seguramente muy mal. De repente entiende cosas del arte, historias del arte, él inventa sus historias del arte. Seguramente el Duchamp que él entiende es inventado y el Beuys que él entiende es inventado y el Warhol que entiende es inventado, igual que su Frida es inventada. Adolfo era un hombre inteligente, brillante, divertido, juguetón que en muchos sentidos es un invento. Y eso es lo interesante, inventar cómo ser alguien. ¿Cómo ser alguien sin ningún talento que era increíblemente talentoso? Dibujar no puede cómo él

quiere, pintar no puede cómo él quiere, escribir tampoco. Entonces, ¿cómo hago arte? Pues voy a hacer cajas y fotografía. Tenía genio para ver.”⁴⁴⁵

Este testimonio pone al centro la acción de inventarse a sí mismo a partir de entender de una forma propia sus referentes, que no obedece a norma o convención alguna sobre lo que significan esas figuras para la historia. Resalta también que articula esa operación con su elección de prácticas que no requieren de la destreza técnica tradicional instruida en una formación académica. Por lo que la acción de “inventarse” implicaba un asunto de identidad en estrecha relación con el tipo de prácticas que realizaba. Sobre esto Prado añadió sobre la misma obra:

Voy a decir algo, aunque sea una mentira total: A él le hubiera gustado mucho pintar (se) como Frida. Por eso contrató a alguien para que pintara cuadros como de Frida Kahlo que fueran de él. ¿Cómo me meto yo a hacer esa representación si no la puedo pintar? Pues me la pongo encima. Y eso es una caja armada sobre mí. O sea, está haciendo un Joseph Cornell sobre él con pedazos de otras cosas para dar una identidad, pero no se está disfrazando y no está asumiendo otro género. Está haciendo una construcción encima”⁴⁴⁶

Esta reflexión hace pensar que en Patiño había un reconocimiento de la pintura como el medio legítimo –por convención– para la representación de la identidad y la necesidad de

⁴⁴⁵ Entrevista con Gustavo Prado y Carla Rippey, 27 de abril de 2021.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

llevarla a cabo, aunque la realice un falsificador y vendedor popular de cuadros. Incluso con esa cuestionable “legitimidad”, el artista estaba validando la imagen con un nivel distinto a la fotografía. El testimonio de Prado también arroja luz sobre el estrecho vínculo –incluso indiscernible– entre el diseño de su propia imagen como Frida Kahlo y la construcción de sus cajas que, como se vio en la sección 2.2, tenían un carácter de objetos biográficos. Es decir, con la acción de “ponerse la caja” o “armar la caja” sobre él, estaba concibiendo la obra (la fotografía y la pintura) como un ensamblaje.

Aquí la noción de ensamblaje “con pedazos de otras cosas para dar una identidad” quizás es la clave para pensar en sus distintos momentos de travestismo y desdoblamiento. Pues la transformación que permite a través de formas, artificios, “pedazos” lograba completar su labor de producir una identidad ensamblada, incorporando además el poder de los diferentes medios artísticos –performance, fotografía y pintura– para legitimar conceptualmente una obra contemporánea en el relato de las vanguardias y de la historia del arte, pero integrándola como falsificación, copia y reproducción “ilegítima” por su factura popular. Es decir, tentando los límites de lo que se considera legítimo y autorizando nuevas identidades, técnicas y objetos artísticos que difícilmente tenían entrada en el mundo del arte.

Terry Holiday como alegoría de la patria invertida

Terry Holiday (Ciudad de México, 1955) fue pionera como vedette travesti en México y fue la única participante entre la generación de Los Grupos con esta identidad de género. Esto ocurrió en un contexto de incipiente reivindicación de las disidencias sexuales, donde aún podían ser encarceladas simplemente por su presencia desafiante en el espacio

público. Terry apareció fotografiada en el periódico *Alarma* mientras era arrestada una noche de fiesta en 1976.⁴⁴⁷ Fotografías suyas por Adolfo Patino y Yolanda Andrade fueron capturadas desde mediados de los setenta en sus actuaciones de teatro y cabaré en sitios como el teatro Garibaldi y el Teatro Fru fru, o en algún instante de la vida urbana nocturna.⁴⁴⁸ Fue actriz y colaboradora de Alejandro Jodorowsky, fue actriz extra en *La montaña sagrada* (1972) y colaboró en el montaje de *Lucrecia Borja* (1977). En el campo del cine, ha participado como actriz en más de una decena de películas desde inicios de los setenta hasta la actualidad.

[Imágen 90]

En junio de 1979 conformó el grupo “Shakkira Travesti Show”, primer show travesti en itinerar por la república, donde Terry interpretaba a Ángela Carrasco, Amanda Miguel y Daniela Romo. Para estos espectáculos realizó el diseño gráfico de los anuncios que combinaba collage fotográfico por Adolfo Patiño con dibujos de estilos art déco de su autoría. Este tipo de dibujos los solía realizar desde inicios de los setenta como modelos para diseño de moda y confección de vestuario, haciendo uso de la acuarela en luminosas combinaciones cromáticas. Terry también realizó el diseño de algunos eventos tempranos organizados por Adolfo Patiño como las exposiciones de fotografía ambulante (1977) o ciclos de cine. Pero además diseñó “etiquetas, tarjetas de visita, invitaciones para fiestas, afiches para espectáculos, obras de teatro, boutiques, eventos, escenografías para opereta y zarzuela, comedia musical, vestuario, para teatro, shows, performances, y hasta

⁴⁴⁷ *Alarma*, número 574 (3 de julio de 1976). Archivo personal de Armando Cristeto Patiño.

⁴⁴⁸ Registros de estos momentos pueden encontrarse en el Archivo Terry Holiday, en Archivos de la memoria trans. <https://www.memoriatrans.mx/fondo/terry-holiday>.

quinceañeras.”⁴⁴⁹ El código de ese tipo de diseños populares permeaba los que realizaba para los eventos de arte experimental.

[Imagen 91]

Luego, aparece como diva en la película experimental grabada en súper 8 *Ying Yang*, dirigida por Adolfo Patiño, donde ella es protagonista de una de las secciones y aparece en una escena romántica acostada en un suelo cubierta de rosas rojas junto a un personaje masculino. También aparece actuando en la película *Parto solar* del Grupo Yolteotl,⁴⁵⁰ presentado en la Sección anual de experimentación del Salón Nacional de Artes plásticas. Ahí aparece vestida con un vestido lentejuelas rosado, representando la seducción en una escena donde se muestran los pecados capitales en una bacanal. En la misma escena aparece Melquiades Herrera como un sacerdote que experimenta un trance.

[Imágenes 92, 93]

En el mismo evento de la Sección de experimentación Terry participó como parte del grupo Peyote y la Compañía en *Artespectáculo. Tragodia II*, abordada en la sección 1.1 de esta tesis. Aparece enlistada como miembro del grupo en la comunicación de la obra y destaca en dos fases del proyecto: en el diseño de los maniqués que conformaron la ambientación y su actuación en el performance *To Raquel with love*. En el primer momento quiero destacar un maniquí que sus miembros denominaron “la patria invertida” o “patria ultrajada”, que realizó Holiday a partir de la frase “Pues no hay piedad para la

⁴⁴⁹ Entrevista con Terry Holiday, 7 de agosto de 2020.

⁴⁵⁰ Se trató de una adaptación contemporánea de la Leyenda del Quinto Sol, mito mexica de la creación, basado en el Códice Chimalpopoca, realizado por el Grupo Yolteotl formado por Raúl Kamffer, Katya Mandoki, Susana Dultzin, María Marín y Jorge Pérez-Grovas. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=tXxqLREqKVY&t=1407s>.

patria” del poema Avenida Juárez de Efraín Huerta. Sobre este maniquí Holiday ha narrado:

Eran tiempos de represión, de corrupción, yo me empezaba a dar cuenta de muchas cosas, así que “la patria ultrajada” nos muestra un rostro de belleza, maquillada como prostituta, con su estola, ya vieja y deslucida, el sexo adornado con diamantina y ropa provocativa, que es lo que se nos daba. Una Patria ultrajada, decadente, echándose a perder, que quisiera cubrir su vergüenza con harapos y maquillaje. Era como Sasha Montenegro, sin saber lo que nos esperaba, una mujer hermosa, pero decadente. Una Patria hermosa, pero decadente.⁴⁵¹

De esta forma, el maniquí representaba un exiguo credo en la patria -en un contexto de represión policial-, pero en una que ya no era la misma, sino que está corrompida. Además de los elementos descritos por Holiday, el maniquí portaba una cinta tricolor que le servía de cinturón y cruzaba su pecho como banda presidencial. Lo que quedaba en lugar de esencias, era el artificio de la patria bajo la forma de una simulación decadente de una afamada diva del cine. Esta construcción alegórica es inseparable de la propia subjetividad de Holiday como actriz travesti que domina los mecanismos estéticos, materiales y simbólicos del artificio mimético y transformista. Aquí es importante que la patria, no sólo aparezca en femenino – usual en representaciones alegóricas de los nacionalismos– sino imitando la

⁴⁵¹ Entrevista con Terry Holiday, 7 de agosto de 2020.

feminidad con el atavío kitsch que caracteriza al travesti y aludiendo a la vida nocturna de la ciudad. Aquí no sólo se juega la figura de la prostituta como representación de la corrupción, sino que parece sugerir que todo ese imaginario del artificio de género, las travestis, las prostitutas y la vida nocturna urbana, también son la patria al tiempo que la ponen en cuestión, la desordenan y la invierten. Más adelante retomaré esta sugerencia.

En el performance titulado *To Raquel with love: La libertad*, descrito en la sección 1.1, aparecieron el maniquí de la patria ultrajada y Terry Holiday con un vestido de seda blanco, recordando la icónica imagen de Marilyn Monroe, pero en una posición de rodillas, de perfil y mirando al frente, como un clásico cartel soviético, mientras portaba una hoz y un martillo hechos de cartón, en una mofa a la masculinidad característica tanto de las vanguardias artísticas como de la militancia comunista.⁴⁵² En otro, titulado *Viaje de Gauguin a Tahití*, Holiday realizó un monólogo sobre Gauguin, su viaje a Tahití, el idilio seductor de la piel morena y el papel de la fantasía exótica en las vanguardias. Mientras, Cristeto y Rippey se enredaban en un telón tropical pintado por Holiday. Dicho telón luego sirvió de fondo para las ya conocidas fotografías de la serie *La tierra prohibida de Terry Holiday* (1979), realizada por Adolfo Patiño en blanco y negro y algunas a color con un ambiente de fantasía tropical en la intimidad de una habitación, con una sugerente continuidad con la acción anterior de Peyote sobre Gauguin.

De estas formas, Terry Holiday fue una figura que introdujo en Peyote y la Compañía, a través de los lenguajes del espectáculo que ella practicaba como

⁴⁵² Sobre la participación de Terry Holiday en *Tragodia*, se ahonda en la sección 1.1.

vedette y diseñadora, una propuesta transversal de identidad. En su caso, la inversión principal no sólo era de género, sino de códigos culturales y de clase, al integrar al arte los artificios de la imitación a través de imágenes, objetos y materiales kitsch propios del espectáculo. Lo cual creó un lugar extraño y divergente no sólo en Peyote y la Compañía sino en la comprensión de la generalidad de Los Grupos, donde predominó la heteronorma y la mayor visibilidad y poder para las figuras masculinas. Holiday fue una excepción que pone en cuestión y rarifica lo que hemos asumido por norma de la historia del arte de ese período y permite pensar en otras genealogías para el presente, una donde las transformaciones de género y los códigos del espectáculo popular y de masas intervino en la reformulación del arte.

Aurora Boreal como Rose Sélavy

Como continuidad de la estrategia de travestismo del arte experimental de los ochenta, alrededor de 1993 apareció en la escena artística mexicana Aurora Boreal, alter ego femenino de Gustavo Prado, identificado como hijo espiritual de Adolfo Patiño. Aurora Boreal era el personaje de una mujer de aspecto refinado, a veces aristocrático con acento kitsch, creado a partir de la estética y los implementos decorativos de los (hoy casi extintos) estudios de fotografía de la ciudad. Gustavo Prado explicó que él, siguiendo la línea de trabajo de su mentor, se propuso producir una obra que involucrara performance y fotografía: “Como Adolfo, yo quería hacer fotografía, pero no tenía ningún talento para hacer fotografía. Así que fui al estudio a que me las tomaran.”⁴⁵³

⁴⁵³ Entrevista a Gustavo Prado, 27 de abril de 2021.

Fue entonces cuando retomó una práctica familiar, donde su abuela y su madre acudían al estudio de fotografía a solicitar no sólo retratos familiares sino también objetos: una vajilla recién comprada, mascotas y osos de peluche. Cuando Prado nació lo incorporaron a las composiciones disfrazado de conejo, de Peter Pan, de rey, de ardilla, de mago, de luchador. Estas imágenes sobrevivían en su archivo familiar como testigos de la afición de ellas por la fotografía cuando no contaban con una cámara para producirlas. Cuando él quiso hacer performance el estudio al que iban su abuela y su madre seguía en funcionamiento, en una época donde cada vez más entraban en desuso con la entrada de las máquinas digitales de fotos.

[Imagen 94]

Así, formó el personaje a través de fotografías en blanco y negro que combinaron la estética del *star system* de las divas del cine mexicano con el imaginario kitsch y camp del ingenio decorativo de las amas de casa y de la práctica del retrato familiar con objetos domésticos de las clases medias de la capital. En algunas fotografías y apariciones en eventos de arte, portaba accesorios de objetos cotidianos haciendo referencia a aquel hábito de fotografiar objetos.

[Imagen 95]

Uno de sus retratos más conocidos fue “Aurora Boreal como Rrose Sélavy” donde aparece imitando la pose y el vestuario de la icónica fotografía de Man Ray. Al igual que sus otros retratos, éste lo presentó enmarcado con fondos de papel con diseños geometrizados y tornasoles, que resaltaban una estética pop. En este personaje de Boreal -como en la mayoría de ellos- actuaban la diva popular, la *femme fatale* y el gesto conceptual travesti en diálogo con Marcel Duchamp. Sin embargo, esos artificios según Prado no buscaban reivindicar asuntos de género. “En todo caso se trataba de un juego de

clase social”, especificó. En este sentido es significativo que creó el personaje mientras trabajaba en el Centro de la Imagen como montajista de exposiciones, donde experimentó el trato discriminatorio que recibían los trabajadores según su jerarquía. Este trasfondo lo contó así:

Básicamente yo me daba mi lugar e hice esas fotos porque quise como un ejercicio de ‘a ver hasta dónde’. Tovar y de Teresa tenía que saludar a Aurora Boreal, cosa que a mí me divertía mucho. Pero básicamente, hasta de clase social, era un juego. Y no es que yo sea de clase tan popular pero sí entendía que el mundo del arte era un ejercicio de clases muy altas y había gente que sí me lo hacía saber y que sí me decían: ‘hasta aquí llegas’. Me trataban, así como: ‘tú eres el que monta las exposiciones’, como servidumbre. Entonces yo decía: yo soy nobleza mexicana. Me daba mi lugar y en ese lugar hacía esas obras porque las quería hacer. Es más, una reivindicación de los valores de las clases medias porque tomarse fotos en estudio era ultraclassesmediero [sic.]. Era decir, no tengo una Hasselblad, no tengo cámara, pero me tomo fotos en el estudio”.⁴⁵⁴

De este modo puede pensarse que Aurora Boreal a través del instrumento de los códigos de clase hacía un señalamiento al clasismo del campo del arte, al cual su personaje fue una respuesta lúdica. También representaba las aspiraciones de ascenso social que distinguen el “juego de clases” y los códigos estéticos que los escenifican a través de los artificios decorativos de una figura femenina y de la fotografía de estudio, buscan representar la invención de un estatus social.

⁴⁵⁴ Entrevista a Gustavo Prado, 27 de abril de 2021.

Ahora bien, como parte de su irreverencia al campo del arte, Prado también ha negado cualquier reivindicación conceptualista en este trabajo en contraste con Adolfo Patiño quién sí lo enunciaba desde la referencia de Duchamp. Sobre ello ha afirmado: “En contraste con los conceptualismos, nosotros lo que teníamos era sobreemocionalismo.” [sic.] Esta reacción refiere también al momento en que salió Aurora Boreal, de transición entre el arte de los ochenta -de gran emocionalidad lúdica con la identidad- hacia el arte neoconceptual globalizado mexicano que marcaron un contraste con sus antecesores y que la generación de Prado y de Patiño percibieron como antagonistas. Pero también su afirmación se debía a que las fuentes de sus trabajos performáticos, tenían una carga biográfica que a su vez tenía sus raíces en referentes de la cultura popular urbana. Sobre esto afirmó:

Patiño dijo, estás haciendo a la Rrose Sélavy. Yo pensaba, no sé qué es el performance, pero mi abuelita me llevó al teatro blanquita a ver a Francis el travesti. Para mí eso era performance. Tengo esa referencia, me llevaban al Blanquita cada semana, también vi ahí a Lyn May. Francis hacía chistes y salía a insultar al público, chistes de carpa. Aurora llegaba también a insultar al público en sus performances. Todo eso que eran mis referentes está sacado de otra tradición.⁴⁵⁵

De este modo, puede plantearse que Aurora Boreal era producto de un entorno vanguardista donde el travestismo era una estrategia artística pero cuyos referentes

⁴⁵⁵ *Ibid.*

procedían de ámbitos extra artísticos como los estudios de fotografía y el espectáculo que frecuentaban las clases medias y medias populares urbanas. Esa “otra tradición” no sólo eran los contenidos o fondos de sus acciones, sino que modificaba la forma de la obra: la técnica de las fotografías de estudio, sus atuendos y los personajes que hacía aparecer. Con estos recursos, Aurora Boreal transformaba la vanguardia - al igual que lo hicieron el resto de los casos revisados- y jugaba con las expectativas que recaían sobre un artista en los espacios institucionales del arte, a partir de evidenciar y desordenar las relaciones clasistas y de poder que las caracterizaban, como una acción anti-artística en el tenor de dadá.

Reflexiones de fondo

Como puso verse, las acciones de travestismo descritas con anterioridad, mantuvieron una conversación con la Rose Sélavy de Duchamp. Lo cual no puede pensarse por fuera del interés que varios de estos artistas mantuvieron con su obra como demuestra la existencia del colectivo Círculo de conocedores de Marcel Duchamp, que se reunía con frecuencia en torno a su afición bibliófila sobre ese tema. Estuvo integrado por Melquiades Herrera, Adolfo Patiño, Rubén Valencia, Alberto Gutiérrez Chong y Olivier Debroise. El 28 de julio de 1987 en el Museo de Arte Moderno, en homenaje al artista francés, partieron un pastel de Sanborns de “crema chantilly y turrón almendrado” que representaba el *Molino de Chocolate, no. 1* (1913). Este homenaje fue su única reunión pública. Sus otros encuentros fueron para intercambiar información, fotocopias, libros, información sobre Duchamp. También realizaron juntos un periódico temático donde

varios de ellos y otros invitados externos escribieron artículos, sobre algún aspecto de la obra de Duchamp y la apropiación local de su legado.⁴⁵⁶

Sin embargo, su travestismo, como se ha mostrado, no apuntaba exclusivamente a Rose Sélavy ni a la inversión de género. Incluso este segundo aspecto, no era el movimiento de mayor interés entre estos artistas, pues carecían de una postura política al respecto, a excepción de Terry Holiday. Sino que ponían en juego otros asuntos.

Un referente teórico que ayuda a pensar en lo que estos artistas estaban produciendo en el espectro más amplio de contextos culturales a nivel internacional, es la elaboración de Susan Sontag en *Notes on camp* (1964). Pues si se piensa con detenimiento, el código kitsch y el tipo de decoraciones artificiosas y extravagantes de estas actuaciones, dialogan con el concepto de camp y su relación con la figura del travesti, según la proposición de Sontag.

Por un lado, la insistencia de algunos de ellos en la no reivindicación del género (Herrera, Patiño, Prado) encuentra resonancia en la nota 2 de Sontag: “Cargar el acento en el estilo es menospreciar el contenido, o introducir una actitud neutral respecto del contenido. Ni que decir tiene que la sensibilidad camp es no comprometida y despolitizada; al menos apolítica.”⁴⁵⁷ Así se puede pensar sus personajes como un esteticismo desprovisto de programa político y encaminado a la provocación lúdica y a “la teatralización de la experiencia”, como sugería Sontag.

Al mismo tiempo, sus obras a través de la inversión de género jugaban con eso que también describe Sontag como “el ser impropio de las cosas”. Por ese motivo, la autora

⁴⁵⁶ Grafitti. *Suplemento cultural de El Sol Veracruzano*, núm. 52 (30 de agosto de 1987).

⁴⁵⁷ Susan Sontag, “Notas sobre lo camp”, en *Contra la interpretación y otros ensayos* (Barcelona: Penguin Random House, 2011), edición para Kindle.

sugiere a las figuras andróginas como una de las mejores imágenes de lo camp, en particular cuando enfatizan: “la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad.” Lo cual lleva a ponderar “el artificio como ideal”, pero también como vehículo para poner todo entre comillas, “no una mujer sino una ‘mujer’, es decir construida con artilugios estéticos.

Al colocar “el artificio como ideal”, sobresale también la cualidad semiótica del camp: estar abierto al doble sentido y generar una duplicidad entre la cosa por lo que significa y la cosa en cuanto puro artificio. Lo cual despierta, siguiendo a la autora: “una experiencia privada estrafalaria de la cosa”. Dicho aspecto estrafalario lleva a la autora a afirmar que lo camp es “el dandismo de la época de la cultura de masas,” sin dejar de marcar las diferencias entre un asunto y el otro, de la siguiente manera:

Así como el dandi es el sustituto decimonónico del aristócrata en cuestiones de cultura. Lo camp es la respuesta al problema: cómo ser dandi en la época de la cultura de masas (...) A diferencia del dandi que cultivaba “el buen gusto”, el conocedor de lo camp encuentra placer en gustos más vulgares y comunes: en las artes de las masas.⁴⁵⁸

Con las artes de las masas la autora da lugar al mundo de las reproducciones, la indistinción entre originales y copias en el gusto camp, y el cultivo de “un buen gusto del mal gusto” que lo aparta radicalmente del dandi. Esta última sugerencia es posible pensarla en relación con el caso de Adolfo Patiño -descrito posteriormente por Debroise

⁴⁵⁸ *Ibid.*

como el “dandy kitsch”-, quien jugaba con el aspecto dandy del pachuco con su personaje Tin Tan Tzara (abordado en la sección 3.1) y que empleo justamente la estrategia de la réplica “ilegítima” para su obra *Adolfo Patiño como Frida Kahlo*.

Con la apelación de estas notas, no es objetivo cerrar una definición de estas obras como camp, porque eso conllevaría otro tipo de análisis. Pero sí proponer que algunas elaboraciones de este concepto permiten situar dichas obras como signos de época más amplios que involucran estéticas del artificio, la reproducción, la imitación y el travestismo en el contexto de la cultura de masas como un escenario común.

Algo similar ocurre con otras reflexiones teóricas sobre la figura del travesti que estuvieron presentes desde los sesenta, sobre todo entre autores interesados en la semiótica de la cultura como Roland Barthes. El filósofo francés había reflexionado sobre lo neutro en el género y la figura del andrógino a partir de la figura de Serrasine de Balzac, desde alrededor de 1967 y luego a finales de los sesenta en sus cursos impartidos en Collège de France.⁴⁵⁹ El travesti era lo que estaba fuera de toda clasificación y transgredía el orden del paradigma sexual, los lugares y valores asociados a lo masculino y lo femenino. Era una excepción en las reglas del lenguaje y deshacía la norma. Pero además perturbaba los valores otorgados en Occidente al original y la copia. Por ello el modelo del travesti oriental o japonés fue su mayor interés por todos los órdenes que cuestionaba.⁴⁶⁰ Una de las contribuciones de Barthes a la reflexión sobre el travesti fue haber propuesto a partir del modelo japonés, que éste no copia a la mujer, sino que la “significa” y la “escribe”.

⁴⁵⁹ Roland Barthes, *S/Z* (México: Siglo XXI, 1980). Primera edición en Éditions du Seuil, 1970 y primera edición en español en Siglo XXI, 1980. Roland Barthes, *Lo neutro: Notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1977-1978* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2004).

⁴⁶⁰ Roland Barthes, *El imperio de los signos* [1970] (Madrid: Mondadori: 1990) También puede encontrarse una reflexión sobre la semiótica de los adornos del cuerpo en *El sistema de la moda* (1957).

Por tanto, se trataba de un problema de los procesos de significación social de los valores atribuidos al género. En ese tenor identificó la importancia de la fotografía para establecer el valor de verdad –“una forma semiológica ‘cierta’”– a través de su cualidad documental, de la imagen del travesti.⁴⁶¹

Esta última sugerencia permite reflexionar sobre la función de la fotografía en los casos de la Pita Amor de Melquiades Herrera, Adolfrida, Terry Holiday y Aurora Boreal. Pues en todos estos casos el travestismo es registrado como documento “cierto” ante la cámara fotográfica. Incluso Holiday quién sí actuaba en espectáculos y tenía una presencia pública reconocida como vedette travesti, tiene una construcción de imagen significativa a través de la lente de fotógrafos legitimados como Yolanda Andrade y Adolfo Patiño. Es decir, el lenguaje fotográfico fue determinante en su actuar transformista. En los otros tres casos, el momento travesti sobrevive a través de la fotografía llevada a otro nivel de legitimidad artística con la pintura de Patiño. Aurora Boreal llevó al límite esta estrategia, construyendo un personaje completamente pensado para el dispositivo fotográfico del estudio, enfatizando su doble e indisoluble carácter de documento y objeto artístico. Estos debates sobre la fotografía como obra artística tenían lugar en México desde mediados de la década de los setenta como puede encontrarse en *Artes Visuales*.⁴⁶²

Cercano al círculo de pensamiento semiótico posestructuralista francés, el escritor cubano Severo Sarduy subrayó la relevancia cultural del travesti trasladando esas reflexiones a América Latina desde la década de los sesenta. Para Sarduy, el travesti era

⁴⁶¹ Esta última idea sobre la imagen fotográfica junto a la del travestismo como “un acto de escritura” en Barthes, es desarrollada en comparación con las teorías posteriores sobre el género de Judith Butler en: Éric Marty, *El sexo de los modernos. Pensamiento de lo neutro y teoría del género* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2022), 158-160. Lo cual extrae sobre todo de *El imperio de los signos* y su desarrollo del travesti oriental.

⁴⁶² Les Levine, “Camera Art,” *Artes visuales*, núm. 25 (agosto de 1980): 73-80.

“alguien que ha llevado la experiencia de la inversión hasta sus límites”.⁴⁶³ No sólo de la identidad de género, sino de otros valores sociales que disloca al entrar en juego una estética de lo falso y la simulación. Tanto en la escritura como en el travestismo, el autor sugiere “lo falso” como una superficie plástica a ser valorada, sin recurrir a interrogar qué se ocultaría detrás. En el caso del travesti, lo que éste hace ver no es “una mujer bajo la apariencia de la cual se escondería un hombre, sino el hecho mismo del travestismo”.⁴⁶⁴ Es decir, el tránsito y el movimiento que vuelve vinculantes a dos puntos que antes no tenían relación. Esos momentos de “invisibilidad” de la transformación representados en el travesti, son los que permiten pensar que una entidad (un cuerpo, un objeto) puede ser simultáneamente múltiples cosas que desafían las distinciones entre géneros y entre original y falso, abordado también por Sontag y Barthes.

Estas reflexiones alcanzan para Sarduy un momento cumbre en la novela *El lugar sin límites* (1966) de José Donoso, protagonizada por la travesti Manuela. Ahí, lo que él llama “la inversión central” de género, desencadena una serie de virajes (de atracción, sexuales y la fascinación del disfraz) que estructuran la narración. Incluso afirmó que el significado de la novela, más que el travestismo era la inversión en sí: “una cadena metonímica de ‘vuelcos’”⁴⁶⁵ que estructuran un relato.

Esta propuesta de Sarduy sobre la operación múltiple del transformismo, resulta útil para pensar en las acciones travestis de los artistas revisados, no como un acto de cambio de género, sino en los giros que producen. Cuando Melquiades Herrera convierte

⁴⁶³ Severo Sarduy, “Escritura/Travestismo”, en *Obras III. Ensayos* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 62. Publicado originalmente en Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968).

⁴⁶⁴ Severo Sarduy, “Las apariencias engañan”, en *Obras*, 67.

⁴⁶⁵ Severo Sarduy, “Muñecas rusas”, en *Obras*, 63.

a Duchamp en Groucho Marx efectúa otras inversiones. Si Duchamp se traviste como la dama elegante Rose Sélavy, Herrera lo vuelve a transformar, esta vez en comediante popular; y con ello genera un cambio de registro y ámbito cultural. En el mismo tenor, Herrera se transformó en Pita Amor, Gustavo Prado en Aurora Boreal y Adolfo Patiño en Frida Kahlo, en plena proliferación fridomaniaca. Es decir, no principalmente como pintora de vanguardia, sino como ícono pop.

Adoptar estas ópticas semióticas que comparten Sontag, Barthes y Sarduy permite pensar la noción de vanguardia travestida como una que integra el travestismo como una estrategia de inversión y transvaloración. Lo cual conlleva también a repensar la vanguardia en el contexto de la posmodernidad. Es decir, si la modernidad y la vanguardia de la primera mitad del siglo XX operaban en una lógica de “rupturas” como sugería Octavio Paz, una manera de pensar las post vanguardias hacia finales del mismo siglo bien podría ser a partir de una lógica de inversión y “vuelcos” que diluye la preocupación por distinguir entre original y copia, verdadero o “real” y falso. Lo cual se puede reflexionar a partir las múltiples trasposiciones que dejan ver esos casos.

Una de ellas está en relación con el gusto, a partir de sugerir una alternativa a la noción convencional de “buen gusto”, que reivindica el mal gusto, lo kitsch y camp. Estéticas codificadas materialmente en un “lujo pobre” a través de elementos decorativos de modestos recursos, basado en objetos, accesorios y materiales de la urbe popular, presentes en el trabajo de Herrera, Patiño y en otros artistas de la época.

Otro vuelco está en la forma de incorporar elementos de la cultura popular urbana y de masas. Pues el pastiche resultante, superficie barroca -neobarroca, según Sarduy-⁴⁶⁶

⁴⁶⁶ Severo Sarduy es de los primeros autores latinoamericanos en escribir sobre el pastiche posmoderno, la parodia y otros procedimientos del posmodernismo. Planteó una estrecha relación entre estas teorizaciones

funcionaba en ocasiones como exaltación parodia de la producción material y simbólica popular. Lo cual implicó una reelaboración de las nociones de cultura popular vigentes en la década anterior y acercarse en los ochenta lo kitsch y lo pop y la cultura mediática. Incluso la recuperación de la figura del travesti implicaba hacerlo de su rol social como ícono popular del mundo de la imitación y el espectáculo urbano, como es evidente en la figura de Pita Amor, los referentes de Terry Holiday y Autora Boreal.

Esta inclinación pop del travestismo dialoga con parte del trabajo de Andy Warhol, quien también se travistió en 1981 como Lady Warhol y fue fotografiado por Christopher Makos. Tanto Herrera como Patiño contaban con varias obras que incluían una referencia a Warhol. En una reproducción de la Marilyn Monroe de Warhol, Patiño en 1987 le dibujó unos bigotes y barbilla como Marcel Duchamp hiciera con la reproducción de la Mona Lisa en L.H.O.Q.Q.

[Imagen 96]

En América Latina también se puede trazar en la época una genealogía de travestismos en la cual participa el caso mexicano. *Las dos Fridas* (1989) de Las yeguas del Apocalipsis y el conocido transformismo ocasional en performance y en escritura de Pedro Lemebel (Chile), o de Néstor Perlongher (Argentina) en la década de los ochenta; ambos escritores representantes del neobarroco literario que practicó y teorizó Severo Sarduy. También se suma Giuseppe Campusano (Perú) con su Museo Travesti del Perú (1990). En México tampoco se pueden pensar estas prácticas por fuera de la escena nocturna donde se encontraban estos artistas entorno a lugares cumbres de las disidencias

de origen europeo y norteamericano y su teoría endémica del neobarroco. Sus elaboraciones sobre el travestismo fueron parte de esa trama. Queda pendiente profundizar en la relación de Sarduy con el contexto mexicano de los 70 y 80, y sobre todo a raíz de la ruptura con los Grupos en la coyuntura de la X Bienal de París de 1978.

de género y la contracultura urbana como el bar El Nueve. En este sitio fueron claves figuras del transformismo como Alejandra Vogue, Jaime Vite, y The Kitsch Company. Este último conjunto realizó espectáculos humorísticos, uno de los cuales también tensó la relación entre vanguardia y travestismo con su icónica puesta en escena *Las señoritas de Avignon*, donde una tela se fondo reproducía la conocida pintura de Pablo Picasso mientras cuatro actrices travestis representaban a cuatro trabajadoras sexuales que contaban los avatares de su labor.

[Imágenes 97 y 98]

Todos estos ejemplos del contexto del sur, incluidos los casos mexicanos desordenan no sólo los valores apuntados por los teóricos euroamericanos mencionados más arriba, sino que introdujeron otro modelo de travestismo que implica distintas concepciones del género atravesados por cuestiones de clase, raza y otras geografías culturales.

Es en ese sentido que la vanguardia travestida descoloca la noción de vanguardia —que mantenía la dicotomía masculino-femenino con una preponderancia de los valores masculinos—; pero también las teorías occidentales sobre el travesti revisadas aquí. Porque exigen considerar nuevos referentes culturales que proceden de las culturas populares y de masas locales. El modelo del travesti japonés o del drag norteamericano (en el caso de Judith Butler),⁴⁶⁷ por ejemplo, no se adecúan a la consideración de esos casos. Habría que pensar en Pita Amor, Sacha Montenegro, Francis y Lyn May; y preguntar por qué esos se volvieron los referentes del arte travestido.

⁴⁶⁷ Éric Marty, *op. cit.*

Quizás porque la cultura popular es integrada en el arte para crear un lugar extraño que desordene los valores preestablecidos del campo artístico, entre lo alto y lo bajo articulado con la deslocalización de lo femenino y lo masculino. De esta manera, en un solo acto la vanguardia se traviste y se vuelve popular. Rose Sélavy es vuelta a travestir y obligada a realizar un nuevo vuelco como Pita Amor, Frida Kalho o Auroda Boreal. Con esta estrategia los artistas no sólo modificaban la mirada respecto a las identidades fijas de la imagen del artista, sino de los objetos, las prácticas y los códigos que estas pueden involucrar.

Recapitulación

Estas dinámicas marcadas por el ritmo de varias inversiones permiten distinguir cómo se dio el travestismo en tanto estrategia artística. Es decir, el transformismo como un procedimiento que retomaba de la figuración travesti la plasticidad de la inversión y sus posibilidades estéticas y políticas para crear un momento de irrupción y desordenamiento de los valores asignados a las imágenes, los cuerpos y los objetos. Más allá de la evidencia del cuestionamiento de los roles de género, se desordena las nociones de “gusto” y de “cultura” y sus categorías jerárquicas de valor: el buen y mal gusto, lo alto y lo bajo, lo culto, lo popular y lo masivo en el kitsch, lo aceptable y lo inadmisible. En esos límites, resultó útil la estética de lo falso como aquella que no modifica visiblemente las formas de referencia y como la posibilidad de abrir a través del disfraz una cadena de vuelcos, trucos y encantamientos, trampas y desconciertos.

En el caso de Melquiades Herrera, la performatividad del cuerpo se trasladaba hacia los objetos, donde la activación de los artefactos a través de giros semióticos constituyó el acto y el vuelco principal: el de los sentidos atribuidos a su forma y su

función. Con esos juegos, hizo converger el arte y el espectáculo, al artista conceptual con la diva popular y el comediante televisivo para señalar un lugar “otro”, simultáneo y vivo en la urbe popular que ponía en crisis la noción de arte.

En cambio, Adolfo Patiño empleó el travestismo para inventarse un lugar propio en la historia del arte y las vanguardias, a partir de componer una identidad ensamblada que empleó el poder de legitimación de los medios artísticos -performance, fotografía y pintura- a la par del recurso de la falsificación y la copia. Mientras, Aurora Boreal irrumpió en el “juego de clases” del mundo del arte –a través de la fotografía y el performance– y generó una respuesta lúdica a sus convenciones de exclusividad.

Terry Holiday es quizás un modelo para todos los actos revisados. Aunque funge como excepción, pues ella es la única donde el travestismo era una forma de vida y no sólo una estrategia artística. Su forma de operar en el arte introdujo una identidad transversal no sólo en términos de género, sino de gusto y de clase que complejiza la comprensión de ese período y revela cómo esas transformaciones con los códigos del espectáculo popular y de masas intervino en la reformulación del arte.

Así mismo, se puede plantear que en estos travestismos el pastiche y la parodia posmoderna encontraron un momento prolífico por la intervención de lo popular y lo kitsch en el arte y la cultura de la modernidad, en diálogo con la sección 1.3 del capitulado. A la vez, puede considerarse con estos casos, un travestismo conceptual basado en el lenguaje, la imagen fotográfica y los objetos; distinto a las representaciones de género de la pintura de los ochenta -Julio Galán, Nahúm B. Zenil, Javier de la Garza-. En este travestismo conceptual, los códigos de lo popular urbano fueron claves en la reorganización de las identidades.

3.3. La visualidad de *El Machete* (1980-81) frente a la ampliación del sujeto político en la izquierda.⁴⁶⁸

Entre mayo de 1980 y julio de 1981 en los estancillos de periódicos del entonces Distrito Federal se podía encontrar una revista del Partido Comunista Mexicano (PCM) llamada *El Machete* cuyas portadas solían generar sobresaltos en las sensibilidades ortodoxas de izquierda. Cada mes los caminantes eran atrapados por imágenes como: la última cena protagonizada por Gramsci, Trotsky, Lenin, Stalin y Mao; una lata de refresco con la imagen pop de Korda de El Che Guevara o la cara de Jesucristo en el cuerpo de un obrero en una ilustración de estilo constructivista pop. Algunos titulares también sorprendían: “Feminismo y homosexualidad”, “La violación en México”, “La emigración cubana”, “La cultura de masas: Coca-Cola para el espíritu”, “La dirección del PCM debe cambiar”, “Obreristas contra intelectuales”, “Disidencia en la URSS”. Adicionalmente, si se observaba la contraportada de la revista, se podía encontrar un anuncio de suscripción con la imagen de Marx en blanco y negro y una mosca roja sobre la nariz con las siguientes instrucciones: “Vea fijamente durante un minuto la mosca; inmediatamente después dirija su mirada hacia una pared blanca o hacia el cielo: si se le aparece Marx, suscríbase a *El Machete* (y si no se le aparece, con mayor razón).”

[Imagen 99]

Los efectos que producía la visualidad de la revista pueden pensarse como un termómetro del clima ideológico de la época. Su excepcionalidad resaltaba en varios aspectos. No sólo rompía con cualquier idea de una revista de contenido político del

⁴⁶⁸ Una versión de este apartado fue presentada en la ponencia “La crisis del sujeto político en la visualidad de *El Machete* (1980-1981)” en el Simposio de Latin American Studies Association (LASA), Vancouver, Canadá, 25 de mayo de 2023.

momento, más aún si eran de izquierda, sino que también mostraba una notable diferencia con su predecesora homónima fundada en 1924 por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, que en el imaginario local era, lo que podría decirse, una clásica revista marxista. A todas luces se conjugaban en el nuevo *El Machete* aspectos antes incompatibles con los discursos estéticos de la izquierda: el humor, la ironía, la iconoclasia de los ídolos, el pop y la cultura de consumo, la religión, por mencionar algunos. En resumen, la apuesta de diseño de la revista ponía en crisis la representación de ciertos valores culturales anquilosados asociados a un proyecto político revolucionario.

Esta visualidad respondía a un contexto mayor de múltiples crisis ideológicas, políticas, sociales y culturales entre las décadas de los setenta y ochenta. Una de ellas ocurrió en relación con la noción de sujeto político, -también enunciado como sujeto revolucionario o emancipatorio- entre los grupos asociados a un pensamiento y militancia de izquierda y extensible a los circuitos culturales. Dicha crisis conllevó una ampliación de las ideas respecto al sujeto llamado a llevar a cabo la revolución, tradicionalmente restringido al obrero, el campesino, el indígena, el estudiante, que por entonces se estaba abriendo hacia ámbitos inéditos en la izquierda como los sectores subalternos urbanos, el lumpenproletariado, la mujer, las disidencias sexuales, entre otros. Este proceso de reajustes al interior de los movimientos y de sus vínculos con la sociedad, alcanzaron una coyuntura importante cuando a finales de los setenta el PCM salió de la clandestinidad y abrió la posibilidad de convertirse en un partido de masas. Un programa cultural acompañó tal cometido realizando publicaciones, festivales de arte y otros espacios que pudieran abonar a construir una hegemonía cultural. Es en este contexto que se reactivó *El Machete* en 1980, bajo el slogan de Revista de cultura política.

En tan sólo 15 números, la publicación dio cuenta de esa transformación de época. Su diseño gráfico estuvo a cargo de un equipo encabezado por Rafael López Castro quien desarrolló sobre todo el diseño de las portadas y contraportadas y en menor medida de los interiores. López Castro era un reconocido y sui géneris diseñador del momento que laboraba en la Imprenta Madero desde 1972 bajo la dirección de su maestro y mentor, el artista multifacético Vicente Rojo. Anteriormente trabajó como diseñador de portadas y carteles en la Editorial Joaquín Mortiz y ya para entonces había marcado un estilo de diseño que, como su mentor, incorporaba técnicas y procedimientos plásticos al diseño: dibujo, fotografía, collage y objetos encontrados.

[Imagen 100]

Además de su integración de técnicas artísticas, dos aspectos más distinguían su peculiar forma de comprender el diseño. Por un lado, la devoción de su trabajo a un ideario político de izquierda. Por otro, su construcción visual de una cultura mexicana definida por aspectos de la cultura y el arte popular. Algunos datos biográficos abonan a situar estos intereses comunes. Originario de Degollado, Jalisco región distinguida por sus aportaciones al estereotipo de “lo mexicano”, proviene de una familia campesina, agrarista, con inclinación por el dibujo (su abuelo y su padre). A la par, ha recordado el artista, su sentido estético le debe sobremanera a observar con atención cómo su madre bordaba con chaquira y lentejuelas el águila del escudo nacional en trajes de china poblana.⁴⁶⁹ En su vida adulta, otros hábitos marcaron su campo de interés estético: coleccionar todo tipo de objetos de la cultura popular encontrados en mercados y tianguis,

⁴⁶⁹ Rafael López Castro, “Una manera de decir gracias. Degollado y anexas”, en *Suave trazo. Rafael López Castro. Diseñador gráfico mexicano* (México: UNAM, 2021), 15.

y la costumbre de caminar la Ciudad de México con una cámara al hombro, registrando reveladores encuentros en su andar por la selva de concreto.

Todos estos elementos en su formación autodidacta convergieron en el diseño de los 15 números de *El Machete*, en sinergia con la convocatoria planteada por el director editorial de la revista, el antropólogo, académico mexicano y entonces militante del PCM, Roger Bartra. Bartra quería hacer de *El Machete* una revista cultural, pues estaba convencido de que los retos de época a los que se enfrentaba la izquierda internacional y mexicana, no se llevarían a cabo por el camino de la burocracia de los partidos, sino a través de un verdadero proyecto de hegemonía cultural, en términos gramscianos. ¿Cuál era la situación del PCM y cuáles las discusiones de la izquierda a las que la revista fue una respuesta?⁴⁷⁰

En esta coyuntura crítica a finales de la década de los setenta, el cronista e intelectual mexicano Carlos Monsiváis describió en 1977 lo que llamó “la vieja izquierda” de la siguiente manera:

Arquetípica, austera, categórica, antimperialista hasta el odio al okey, nacionalista desde el amor a lo telúrico, esencializada en el volcán Parícutín, conocedora de Makarenko, Gorki, Ehrenburg y la novela indigenista, practicante del folclore idealizado, devota del muralismo, añorante y consejera, esta Izquierda (esta ya de pronto Vieja Izquierda)

⁴⁷⁰ Para ahondar en el contexto de creación de la revista a través del testimonio de Bartra ver: Roger Bartra, “Transición a machetazos”, en *Mutaciones. Autobiografía intelectual* (México: Debate, Penguin Random House, 2022), 193-220.

se torna el interminable recorrido de las batallas justas contempladas desde la aflicción condenatoria.⁴⁷¹

El mismo autor señaló como otro de los problemas de esa “ya de pronto vieja izquierda”, su incapacidad para la autocrítica. En sus palabras: “la crítica de la izquierda: la traición inconcebible.”⁴⁷² Este balance retrata el contexto donde se encontraba el PCM a finales de los setenta. Múltiples querellas en la militancia y entre las distintas células comunistas a nivel internacional eran impulsadas desde la década de los cincuenta por la crisis del comunismo soviético estalinista. El descrédito del stalinismo entre la militancia se había evidenciado desde el XX Congreso del Partido Comunista Soviético en 1956, el primero realizado tras la muerte de Stalin, que abrió un serio cuestionamiento sobre la estructura vertical del partido, el culto a la personalidad de sus líderes y el dogma impuesto por una supuesta unidad ideológica en torno a la noción de “dictadura del proletariado”.

En México ese proceso había iniciado, según relató en entrevista Arnoldo Martínez Verdugo, secretario general del Comité Central del Partido (1963 y 1981), desde 1968, cuando, en sus palabras, se comenzó a buscar “una estructura y una vida más democrática, pugnamos por eliminar las tradiciones estalinistas, el monolitismo, los criterios errados acerca del papel de los dirigentes, de las masas, del partido...”⁴⁷³ Siguiendo esta ruta renovadora, abogaba por “un partido más de masas y menos de estructura”⁴⁷⁴ que implicaba para el partido abrirse y ampliar sus adeptos hacia sectores mayoritarios y minorías marginales que no habían sido interés de la organización con anterioridad. Como

⁴⁷¹ Carlos Monsiváis, “Mártires, militantes y memoriosos”, en *Amor perdido*, 7ª reimp. (México: Editorial Era, 2018), 126.

⁴⁷² *Ibid.*, 128.

⁴⁷³ Arnoldo Martínez Verdugo, “La dirección de PCM debe cambiar,” *El Machete*, núm. 7 (noviembre de 1980): 9.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, 10.

parte de las tácticas para llevar adelante estas transformaciones, se impulsó el registro legal al PCM para optar por la vía electoral en 1979 y con ello la salida del partido de la clandestinidad en la que operaba desde 1951.

En ese clima de reformulaciones se planteó la fundación de una revista orientada a públicos masivos y tal como indicaba su subtítulo, “Revista mensual de cultura política”, adoptó un enfoque no sólo ni principalmente político, sino cultural. Bartra entendía la cultura política como algo que no se forma *políticamente*, sino *culturalmente*, a través de un conjunto de símbolos.⁴⁷⁵ Esta idea estaba basada en un entendimiento de la hegemonía como algo que se construye a través de la cultura, siguiendo a Antonio Gramsci, y formaba parte de la labor teórica más amplia de la revista de apartarse del marxismo leninismo y acercarse a las tendencias eurocomunistas.⁴⁷⁶ Dicha premisa se articulaba con un entendimiento de lo político hacia la construcción de una *esfera pública*, lo cual se distanciaba notablemente del ideario ortodoxo del PCM.

La revista duró once meses (mayo de 1980 a julio de 1981) hospedando en sus páginas las querellas más intensas entre distintas facciones del partido y los debates públicos más actuales sobre temas inéditos entre la militancia como la igualdad de género y cuestionamiento del machismo, la crítica al militarismo soviético y a la crisis migratoria por el éxodo del Mariel en Cuba, por mencionar sólo algunos de los más polémicos.

Este giro del partido, llevaron a arriesgar en *El Machete* nuevas formas de comunicación, de las que se encargaron López Castro y su equipo, quienes le agregaron un toque irónico que aligeraba los textos más densos y ríspidos con guiños gráficos que

⁴⁷⁵ Roger Bartra, “El estado de la cultura,” *Horizontal* (6 de mayo de 2015). <https://hr.adigital.mx/el-estado-de-la-cultura-7-roger-bartra/>.

⁴⁷⁶ Luciano Concheiro, “Historia mínima de *El Machete*”, en *El Machete. Edición facsimilar*, coord. Luciano Concheiro (México: FCE, 2016), XXXI.

sacaban una carcajada. Esas estrategias estéticas y de contenidos, fueron las que abrieron un lugar a discursos, lenguajes, contenidos, elementos y referentes de la cultura popular urbana. Un ejemplo remarcable de ello son las representaciones de la práctica política del “tapadismo” (selección a discreción del candidato presidencial, sobre todo asociado al PRI) a partir de la imagen del luchador enmascarado, asociación vertida en los números 12 y 14 de la revista. En la portada del número 14 se observa una ilustración para recortar y usar, de una máscara de luchador roja con una hoz y martillo en la frente de cuyas cuencas oculares salen dos puños,⁴⁷⁷ para el titular: “Los destapados de la izquierda”. Mientras en el número 12 el artículo titulado *Viaje alrededor del tapado. Entrevista a Manuel Buendía*⁴⁷⁸ fue acompañado con fotografías de la reconocida serie fotográfica de luchadores de la artista experimental Lourdes Grobet. El historiador del arte mexicano Renato González Melo⁴⁷⁹ ha abordado con detenimiento la visualidad de estos números, en relación con la analogía iconográfica del “tapado” y el enmascarado hasta la figura del superhéroe popular Superbarrio en 1985, no sólo como síntomas visuales del momento telúrico que vivía la izquierda nacional, sino como signos que construyeron el imaginario de esa crisis y buscaban imaginar cierta idea de ciudadanía.

[Imágenes 101 y 102]

El afán por alcanzar esa anhelada ciudadanía se proyectaba en una combinación de clases populares y “culturosos” que se pretendían unificar en torno a ideales sociales comunes. Varios contenidos concretos perseguían esta utopía a través de secciones lúdicas que involucraban al lector, temáticas inéditas y un tono frecuentemente coloquial y

⁴⁷⁷ Portada de *El Machete*, núm. 14 (junio de 1981).

⁴⁷⁸ “Viaje alrededor del tapado. Entrevista a Manuel Buendía,” *El Machete*, núm. 12 (abril de 1981): 10.

⁴⁷⁹ Renato González Melo, “La fabricación de Superbarrio”, en *La imagen política. XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, 2006), 617.

humorístico. El humor como “técnica cultural”, incluso fue reflexionado en algunos textos como *No me hagan reír que tengo los labios partidos* de Carlos Monsiváis, donde recuerda el origen popular de este recurso en la caricatura política, el teatro, cine y la televisión aprovecha para asestar que “la izquierda ha aplazado por décadas el sostenimiento del humor político que trascienda la trampa del PRI...”⁴⁸⁰

[Imagen 103]

Las múltiples secciones de la revista y sus apuestas radicales son inabarcables en este capítulo. Pero baste mencionar tres vertientes que interesan aquí. Por un lado, la inclusión del feminismo y la perspectiva de género que se enunciaban desde el primer texto del primer número con el artículo *Feminismo y homosexualidad* (una entrevista a Monsiváis por José Ramón Enrique),⁴⁸¹ donde se aborda críticamente el machismo como una enfermedad del humanismo y su pervivencia en la izquierda. Otros textos en esa línea trataron la violación y el aborto⁴⁸² y debates feministas actuales.⁴⁸³

[Imagen 104]

En segundo término, quiero destacar que varios artículos se enfocaron en ámbitos de las culturas populares como la clásica historieta *La Familia Burrón*, el teatro Blanquita⁴⁸⁴, el rock nacional⁴⁸⁵, o la sección *¿Qué hacer?* con recomendaciones para el peatón urbano como: “Si quiere comer muy bien, sentirse muy mexicano y creer que se

⁴⁸⁰ Carlos Monsiváis, “No me hagan reír que tengo los labios partidos,” *El Machete*, núm. 12, (abril de 1981), 38.

⁴⁸¹ José Ramón Enríquez, “Feminismo y homosexualidad. Entrevista con Carlos Monsiváis,” *El Machete*, núm. 1 (mayo de 1980).

⁴⁸² Rosa María Fernández, “La violación en México,” *El Machete*, núm. 2 (junio de 1980): 26-34.

⁴⁸³ Marcela Lagarde, “Hacia una memoria feminista,” *El Machete*, núm. 5 (septiembre de 1980): 44-51.

⁴⁸⁴ José Ramón Enríquez, “20 años del Blanquita: el teatro de revista se muere. Entrevista con Margo Su” *El Machete*, núm. 9 (enero de 1981): 52.

⁴⁸⁵ Víctor Roura, “Rock: de popotitos a Tlatelolco,” *El Machete*, núm. 1 (mayo de 1980): 53-56 y Jorge Reyes, “¿Un rock de izquierda?,” *El Machete*, núm. 12 (abril de 1981), 53-55.

codea con el pueblo vaya a La casa Chong, pequeño restaurante de La Merced...”⁴⁸⁶ Por otro lado, la sección “Rojonovela” relataba en forma de historieta alguna controversia del momento.

Un tercer aspecto por remarcar es el enfoque renovado en reflexionar sobre la cultura de masas y los medios de comunicación, como la entrada *Coca-Cola para el espíritu*,⁴⁸⁷ entrevista a Michèle y Armand Mattelart a raíz de la publicación de su más reciente libro *Los medios de comunicación en tiempos de crisis*,⁴⁸⁸ donde sorprende un desvío de la percepción de los medios como aparato de la ideología dominante, para pensarlos, en cambio, como un lugar donde la lucha de clases es escenificada y, por tanto, su estudio revelaba los conflictos sociales de época y las tensiones entre cultura popular, cultura de masas y alta cultura.

[Imagen 105]

La disrupción que provocaban estos temas eran inseparables de la ampliación de la noción de sujeto político que estaba teniendo lugar. Sobre ello, la agenda de *El Machete* y especialmente de Roger Bartra, quedó clarificada en un texto publicado poco antes de realizarse el XIX Congreso del Partido que agudizó las contradicciones internas y conllevó el cierre de la revista y poco tiempo después la transformación (disolución) del partido. El texto combatía la presunción de una “unidad ideológica” del partido en el contexto de la crisis del marxismo y planteó la necesidad de reconsiderar las concepciones de “política”

⁴⁸⁶ “¿Qué hacer?,” *El Machete*, núm. 1 (mayo de 1980): 61.

⁴⁸⁷ “Coca-Cola para el espíritu. Entrevista a Michèle y Armand Mattelart,” *El Machete*, núm. 6 (octubre de 1980): 31.

⁴⁸⁸ Michèle y Armand Mattelart, *Los medios de comunicación en tiempos de crisis* (México: Siglo XXI, 1981).

para reorientar la brújula militante. De forma destacada, ahí asentó lo que entendía por “la expansión del sujeto revolucionario” de la siguiente manera:

La clase obrera de las grandes industrias no es la única fuerza revolucionaria con la que el resto de las fuerzas “progresistas” debe aliarse en forma subordinada... Las diferentes fuerzas sociales que componen el sujeto revolucionario no pueden mantener entre sí una relación de subordinación; no es forzosamente más “importante” una huelga de obreros industriales que la lucha feminista por el aborto, más “revolucionaria” la tarea de organizar sindicatos que la de organizar estudiantes o maestros, más “proletario” trabajar en los barrios marginales y urbanos que en las zonas rurales.⁴⁸⁹

Con esta declaración desplazaba la centralidad que había tenido la figura del obrero como sujeto ideal de la revolución, dislocaba la idea misma de revolución al no quedar afincada en una fuerza social única y establecía una noción de política que se sostenía en una comprensión amplia de cultura. Pues la pregunta respecto a ese sujeto expandido conllevaba, en efecto, redefinir la concepción misma de “cultura”, es decir, qué tipo de cultura representaría simbólica y estéticamente la heterogeneidad imbricada en esa transformación.

[Imagen 106]

Desde esa perspectiva, el diseño gráfico contribuyó a diluir a través de la imagen los límites entre alta y baja cultura, como también la distinción entre cultura de masas y

⁴⁸⁹ Roger Bartra, “¿Qué tan correctas son las ideas correctas?,” *El Machete*, núm. 10 (febrero de 1981): 30.

cultura popular que ocupó tanto a la izquierda ortodoxa en la década anterior. Adicionalmente, apostó por una política de representación popular urbana que no tenía cabida anteriormente en las lindes de la cultura de izquierda y que pocos años después alrededor de 1985 adquirió una cabal realidad. En ese abanico abierto a la diversidad de sujetos, concepción de cultura y representaciones de lo urbano, era posible hacer coincidir un espectro amplio de asuntos de la vida social: la lucha libre y Coca-Cola, Cantinflas, Batman y los hermanos Marx.

En una entrevista realizada recientemente a Rafael López Castro, aportó una clave importante para comprender su trabajo aquellos años en *El Machete*. Al preguntarle cuál había sido la idea que le planteó Bartra para diseñar la revista, dijo que éste le respondió que podía hacer lo que quisiera. Y al insistirle acerca de qué quería él, me respondió que buscaba incomodar a la burocracia del partido y al aburguesamiento de la izquierda; y que ese cometido lo podría lograr con un repertorio visual basado en la cultura popular que pusiera en jaque la imaginería de esa izquierda.⁴⁹⁰

La forma de construir sus portadas contribuyó a esa táctica: colores básicos con pocas variaciones, enfatizando el blanco, negro y rojo que identifica al comunismo internacional, con un evidente referente en el diseño de carteles cubanos; el collage como la técnica que le permitió hacer coincidir archivos visuales diversos en un código posmoderno que hacía coincidir el tiempo de las imágenes; las plastas homogéneas de color y las explícitas texturas de la reproducción técnica, que remiten a estrategias del pop y un uso de la tipografía con el característico degradado de color que distingue la gráfica popular urbana en Ciudad de México.

⁴⁹⁰ Entrevista con Rafael López Castro, 26 de julio de 2022.

El papel fundamental del pop como parte de programas culturales de izquierda tienen una larga y rica genealogía en América Latina como han evidenciado investigaciones como la resultante en la exhibición *Pop América* curada por Esther Gabara.⁴⁹¹ También el conflicto que ocasionaba el pop para el pensamiento crítico y la militancia en distintos contextos latinoamericanos fue registrado tempranamente a finales de los sesenta por autores como Desidero Navarro (Revista Unión, 1969), o en el conocido debate protagonizado por el crítico peruano Juan Acha y la crítica de arte colombiana Marta Traba. Ese panorama está hoy regularmente trazado. Pero hasta dónde esta investigación ha llegado, faltan indagaciones acerca de las estrategias pop en combinación con las culturas populares locales, en la redefinición ideológica que se experimentó hacia finales de los setenta e inicios de los ochenta a nivel internacional, regional y en el contexto mexicano. En ese camino por recorrer, la breve historia de la reedición *El Machete* y su visualidad radical tendrían un lugar y en esa dirección busca contribuir este estudio. Adicionalmente, me interesa asentar cómo dicha visualidad en función de las disputas ideológicas en la revista evidencia la compleja trama de un momento de transformación estética y política local en sintonía con el contexto internacional y de efectos significativos para la historia cultural de la región.

Recapitulación del capítulo

En los casos revisados en este capítulo han podido encontrarse varias formas en las que se dio, tanto en las prácticas y discursos artísticos, como en la renovación de la

⁴⁹¹ Esther Gabara, ed., *Popamérica 1965-1975* (Durham: Nasher Museum of Art, 2019).

izquierda mexicana, la ampliación de la representación del sujeto popular, de las convenciones post revolucionarias que lo ubicaban en ciertos tipos populares como el campesino, el indígena y el obrero, hacia otras representaciones con una concepción más expandida de subalternidad a través de sujetos de la urbe que experimentaban condiciones de subordinación y opresiones sociales como: el estudiante, el lumpenproletariado, la clase trabajadora no asalariada, la mujer, el travesti y la ama de casa, entre otros.

En los artistas revisados es notoria la recuperación de ciertos personajes de la televisión y el cine que ya reivindicaban esos sujetos, como el Cantinflas de Melquiades Herrera y el Tin Tan de Adolfo Patiño, a través de su habla y su estética. Pero además se mostró cómo los objetos, imágenes y materiales empleados por estos artistas introdujeron una ampliación de la representación de lo popular urbano en el arte y desbordaron las definiciones convencionales de la identidad nacional, hacia identidades híbridas, transicionales, ensambladas por códigos de clase y de género diversos. A través del habla popular y el travestismo enfatizaron su naturaleza de código, artificio y plasticidad, recombinables.

El discurso visual y textual de la reedición de *El Machete* en 1981, dio lugar a todas esas transformaciones de época que se venían gestando también en los debates del PCM. El caso aporta a esta tesis un correlato de las implicaciones políticas de la transformación en la concepción de lo popular que estaba ocurriendo en el arte, entre aquellos grupos y artistas que no estaban integrados en el canon de “arte político” del momento. En ese sentido, contribuye a delinear otra concepción de “lo político” en el arte cuyo basamento es la redefinición de “lo popular”.

Conclusiones

Al inicio de esta tesis partí de establecer una diferenciación entre posturas en el campo del arte, para resaltar la particularidad de ciertos artistas que no han tenido un reconocimiento histórico amplio, más allá de ser considerados como los “extraños” del relato dominante. Se trató en principio, de recuperar un lugar fuera de foco y encontrar las herramientas teóricas y metodológicas para plantear a partir de sus obras y contextos, un nuevo relato. La distinción la situé en el tratamiento que esos casos –Peyote y la Compañía, No grupo, Melquiades Herrera, Adolfo Patiño, Magali Lara y Rowena Morales, entre otros– hicieron de formas y lenguajes de la cultura popular urbana mexicana en el momento de su redefinición a la luz de desplazamientos de época, locales e internacionales. Lo cual describí en contraste con la concepción de “arte político” que dominó el posicionamiento de los Grupos de los setenta y que ha sido preponderante en el estudio de ese periodo (1975-1985).

La tesis establece que la distinción del tratamiento de “lo popular” de estos artistas, consistió en desmarcarse de su asociación más común por entonces con las luchas populares y grupos sociales organizados políticamente; de la definición ortodoxa de “clases populares” ligada a la definición del “sujeto político” por la izquierda; y de los estereotipos formulados por el nacionalismo cultural mexicano. Se mostró, en cambio, que produjeron un entendimiento de lo popular en función de amplios sectores urbanos de clases bajas y media bajas que no tenían una representación política, como trabajadores no obreriles, comerciantes ambulantes y de barrio, lumpenproletariado, amas de casa y travestis, entre otros que habían quedado fuera de las demarcaciones de la noción de “pueblo”. También, trabajaron con una asociación de “cultura popular” que mantenía una

relación no combativa, sino fluida, con la cultura de consumo y de masas y que era punto de partida para la exacerbación kitsch y la parodia de los desgastados hitos patrióticos. Al retomar estos ángulos transversales, esos grupos recuperaron un tipo de vida cotidiana de la ciudad antes insignificante para la agenda política y artística.

Lo cual, sugiero, evidencia un fenómeno dividido, entre los artistas del FMGTC y sus disidentes, entre lo político y lo popular, y no ya una noción subsumida dentro de la otra -lo popular en lo político- como solía aparecer en el relato. Dicho entendimiento diferenciado amplió los sentidos atribuidos a la noción de “pueblo” al margen de las definiciones convencionales hacia lo popular urbano y la cultura de masas en el marco de las transformaciones vigentes de la concepción de pueblo, cultura popular y cultura en general. De esta forma, la tesis contribuye a situar cómo el arte participó en el cambio de esas definiciones y plantea que es ese uno de los principales aportes críticos de los casos estudiados.

Estos discernimientos, pusieron en evidencia que en la época existieron en el arte (al menos) dos concepciones de pueblo y de lo popular que derivaron en dos entendimientos y apuestas distintas sobre el arte, la cultura, la historia y la modernidad. Bifurcaciones que también implican dos tipos de proyectos artísticos, uno de carácter político y el otro cultural, ejemplificados con los casos de GPP y Peyote y la Compañía en la Sección anual de experimentación del Salón Nacional de Artes Plásticas, en la sección 1.1.

Enfocar el asunto de lo popular urbano en las formas del arte -y no sólo como meros contenidos de las obras como fue leído en la época-⁴⁹², exhibió cómo esos casos

⁴⁹² Dominique Liqueois, *op. cit.*

renovaron la aproximación a temas y “contenidos” que eran comunes con los “grupos políticos” como el consumo en la ciudad, el sujeto político y el lugar social del arte. También permitió identificar sus relaciones de continuidad y tensión con el pasado y la tradición y sugerir sus contribuciones para el devenir del arte contemporáneo en México. Es decir, de qué maneras sus particularidades aportan a la actualidad una historia del arte complementaria a los relatos vigentes sobre ese período. En esa dirección se encontraron aspectos que convierten a esos casos en precursores de giros que determinaron el curso del arte posteriormente como sus nociones de cultura e identidad, críticas del nacionalismo cultural; su postura sobre la crisis de la historia y la modernidad; sus cuestionamientos sobre el objeto de arte y la crisis del sujeto político de la izquierda; todos en un contexto que aún no contemplaba del todo esos cambios. De esa manera, aportaron una nueva genealogía a la historia del arte local, que pondera no sólo el tiempo del “arte” validado por las instituciones, sino también el tiempo de la cultura popular, que estaba por fuera de los lindes de lo que consideraba “cultura” e “historia”. Esta tentativa se vuelve relevante para el estudio y la producción de los últimos años que han mostrado un renovado interés por los referentes, materiales y lenguajes de la cultura popular mexicana en el contexto de la cultura postnafta y postinternet.⁴⁹³ Vinculación que no cabe realizar aquí, pero queda como línea de estudio para el futuro.

Al seguir el procedimiento de la tesis se demuestra también que el enfoque en “lo popular” permite narrar la relación de la vanguardia en el período de estudio con el pasado. En un momento donde esa noción entraba en desuso frente a términos como

⁴⁹³ Esta temática se ha abordado en artículos publicados por el colectivo Arte y trabajo en la revista electrónica Campo de relámpagos en 2018 y en la reciente exposición *El fin de lo maravilloso. Cyberpop en México*, Museo Universitario del Chopo, 2023-24. Así como los artículos publicados en torno a esta muestra.

“experimentación”, se demostró su vigencia en los discursos y prácticas artísticas, pero como una vanguardia “otra”, que abrazó la tradición vanguardista marginada de la historia e imbricada con su opuesta en la modernidad: la cultura popular. No en vano las vanguardias recuperadas por los casos estudiados fueron el estridentismo, el surrealismo y el dadaísmo, junto a neovanguardias como el pop, el arte conceptual y el neodadá, todas ellas con una integración clave de la cultura popular urbana y las estrategias de circulación masiva de información. Todo ello me permitió elaborar una modalidad local de neovanguardia: la “vanguardia salvaje”; que desde lo popular renovó el tiempo mismo de la vanguardia, para como en el caso de *Los detectives salvajes*, simultáneamente, darle muerte: transformarla en otra cosa.⁴⁹⁴

A partir de desarrollar esta proposición general, se demostró que el empleo de elementos de la cultura popular urbana en ciertas obras de arte experimental permitió reinventar la relación del arte con su pasado y con la vanguardia, reformular el objeto artístico y abrir la representación del sujeto político y, en general, cuestionar la división entre alta y baja cultura.

En cuanto a la experimentación, se mostró cómo *Tragodia* de Peyote y la Compañía significó un proyecto cultural alternativo al proyecto político de Los Grupos y ofreció una alternativa a la crisis de la cultura mexicana. La obra presentó un modo de entender el tiempo como cíclico y sincrónico con el de la cultura popular urbana y de masas, en concreto con el del consumo de las clases populares que marca la vida cotidiana de esos grupos sociales a través de los usos -la absorción- y la transformación de lo que diariamente consumen. También propusieron con la noción de invasión-absorción

⁴⁹⁴ Desarrollado en el subcapítulo 1.3. Secuestros de la historia, p. 94-127.

planteada por Carla Rippey, una forma de entender la dinámica cultural de lo que en otras latitudes se denominó apropiación posmoderna. Los objetos y las imágenes híbridas fueron la clave de ese proyecto, pues se presentaron como signos ampliamente reconocidos, por su arraigo en la cultura de las mayorías populares de la urbe.

A partir del contraste entre *Tragodia* y *1929: Proceso* de GPP, propongo comprender no sólo las posturas principales del evento sino de la escena de trabajo grupal que estaba transcurriendo esos años, entre algunos que claramente tenían una agenda de acompañamiento a las luchas sociales y aquellos que tenían una apuesta cultural que implicaba otras posibilidades de la función social del arte. Esta diferenciación también exhibió dos formas de entender las obras: en GPP, estuvo centrada en la idea de investigación donde los objetos dependen de una narrativa establecida; en *Peyote*, en cambio, se apostó por transformar formal, plástica, objetual y materialmente la práctica artística -contra la pintura- en función de códigos y estrategias de la cultura popular urbana. Con esto se demostró que a través de la noción de “experimentación”, *Peyote* y la Compañía tejó una manera distinta de concebir el tiempo, la relación del arte contemporáneo con su historia y la integración de objetos, materiales y discursos de lo popular urbano y lo masivo al campo del arte.

Respecto a la reflexión sobre la vanguardia, partí de emplear la frase rotulada en un cartel (1980) por No Grupo, “Vanguardia salvaje”, como motivo para pensar las relaciones y disputas en el campo artístico local que estaban renovando la noción de vanguardia desde su opuesto en las dicotomías modernas: la cultura popular urbana. Se mostró el campo de negaciones de esa nueva idea de vanguardia en 1980, en el contexto del evento denominado *Los caminos de la vanguardia*: contra el arte oficial, la idea de novedad, de moda y contra una exigencia de compromiso social. También, algunos

términos e ideas que surgieron para reimaginar la vanguardia: dispersión, invisibilidad, ilegalidad y un lugar-otro en la urbe popular. A raíz de la nueva experiencia del tiempo – no lineal, ni teleológica y progresiva– que sugiere esa no-vanguardia, se abrieron las preguntas: ¿La ruptura con el tiempo del arte moderno imposibilita la operatividad de la noción de vanguardia? ¿Es posible la vanguardia en la posmodernidad?

Para explorar esas preguntas la sección 1.3 identificó a partir de los “secuestros de la historia” protagonizados por *Atentado al hijo pródigo* (1979) del No Grupo, un posmodernismo local. Porque, un rasgo de la no vanguardia, del salvajismo de esa nueva vanguardia, es, según se anunció en el subcapítulo precedente, su experiencia del tiempo y su relación con el pasado y la tradición y ámbitos extra artísticos de la cultura popular urbana. Este nuevo tiempo no estaba basado en una dinámica de rupturas con el pasado para el avance temporal, sino que recuperaba un tiempo cíclico donde el pasado y ciertos referentes históricos son renovados para crear un lugar diferenciado en el entorno de los setenta y respecto a generaciones anteriores –la Ruptura, el muralismo, incluso del estridentismo– y de los referentes de las neovanguardias internacionales. Lo cual sugiere una dinámica de reajuste con la tradición artística cuyo factor clave fue la integración en el arte de elementos de lo popular urbano y masivo a través de estrategias de humor, juego y parodia. La reivindicación de dichos elementos desordenaba los valores culturales asignados a la alta y baja cultura y creó un tiempo nuevo dentro del arte que lo ponía en crisis: un tiempo de lo popular urbano en México que tiene sus propias tradiciones e historia (un tiempo “otro”). A partir de esta apuesta, la sección presentó también elementos para considerar un posmodernismo más allá de la pintura, medio que fue privilegiado por las elaboraciones teóricas sobre ese asunto de finales de los ochenta.

Queda para futuros estudios profundizar en una revisión crítica del neomexicanismo pictórico a partir de lo abordado en esta tesis.

Las reformulaciones del objeto de arte y de los objetos en el arte que propuso el capítulo 2 se enmarcaron en las transformaciones de las nociones de experimentación, vanguardia y posmodernismo, desarrolladas en el capítulo anterior. Lo cual condujo a encontrar en tres casos de estudio –primero Melquiades Herrera, segundo Adolfo Patiño y tercero Magali Lara y Rowena Morales– tres tipos de transformaciones del objeto de arte: el “objeto semiótico” en Herrera, el “objeto biográfico” y “transicional” en Patiño, y los objetos cotidianos de la urbe en función del feminismo en Lara y Morales. En los tres casos, se estaban reivindicando distintos tipos de identidades subalternas que no tenían un lugar dado en el campo del arte porque quedaban fuera de los sujetos populares contemplados por el nacionalismo y la izquierda. Con lo cual ampliaron el espectro de sujetos políticos apelados en el arte, tanto por tratarse de artistas que eran parte de las clases populares o subalternas con cuyos referentes trabajaban –Herrera y Patiño– como por apelar a dichos sujetos con los códigos que estaban produciendo. En el caso de Magali Lara y Rowena Morales, la reivindicación de lo femenino a través de objetos populares pondera a la mujer como sujeto subalterno en el campo de la cultura patriarcal.

Esta sección contribuye a la historia del arte de los ochenta donde ha prevalecido la atención a la pintura –sobre todo en relación con el posmodernismo y los nuevos mexicanismos–, y no a los objetos. Lo cual propone sumar una clave para un estudio histórico más amplio sobre las transformaciones del objeto de arte y el lugar de los objetos cotidianos de la urbe popular en el arte mexicano, a un lado de elaboraciones anteriores como “el objeto herido” como una “nueva instauración del objeto de arte” de los “artistas en tránsito” de Jorge Alberto Manrique y la proposición de los “nuevos realismos” por

Raquel Tibol en función de las obras de Magali Lara y Rowena Morales, entre otras. También busca contribuir a un estudio del arte conceptual centrado en los objetos populares en ese período, que no ha sido profundizada en estudios existentes, enfocados en cambio en el circuito editorial, como en *La era de la discrepancia*.

De este apartado queda abierta la pregunta para futuras investigaciones: ¿Qué ha ocurrido que no ha habido una historia del arte centrada en los objetos y sus materialidades, y sí una iconográfica, basada en las imágenes y sus contenidos de representación?

El estudio del caso de Melquiades Herrera propone concebir que su labor como “presentador de objetos” aportó al campo del arte un “objeto semiótico” de origen popular que, cargado de sus significados anteriores en la cultura material y de consumo de la ciudad, rarificó el entendimiento de la vanguardia y amplió la definición del objeto artístico, de lo que se entendía por arte y cultura. Esto se logró a partir del funcionamiento de los objetos en su práctica –arte acción, arte conceptual y arte objeto– donde el artista suplantaba sus funciones originarias para cumplir otras múltiples dejando una cadena de significación abierta a resemantizaciones sin distinción entre vanguardia y vida cotidiana de la urbe popular.

Su caso deja ver cómo la neovanguardia local reelaboró y desvió los referentes históricos locales e internacionales, hacia otros cuestionamientos que comprendían la historia del arte y la cultura popular mexicana y complejizó los límites de lo que se entendía por “arte” y “cultura popular” en México, en el marco de la transformación de esas nociones. Lo cual se hizo patente en la sección del subcapítulo 2.1 titulada “Por una historia popular del arte”.

Dicha operación, también implicó una crítica a las instituciones culturales con un entendimiento de lo popular de corte antropológico tradicional y nacionalista, constreñido al folclor, la idealización de lo rural y lo indígena que había distinguido a la vanguardia muralista. También aportó otra posibilidad de pensar lo político y su vinculación popular, al desplazar el foco hacia la cultura de las clases bajas a partir de lo que producen y consumen diariamente y comprender que los objetos son los mediadores –siguiendo a Abraham Moles– que articulan las relaciones sociales. Estas consideraciones se hicieron evidentes en el análisis del plástico que distingue sus colecciones de objetos, como un material-signo clave en el proceso de significación social.

A partir de esos objetos, Herrera trajo al campo del arte un ámbito social y económico que le era completamente ajeno justamente, porque no se adecuaba, a ninguna representación de identidades populares reconocibles; porque apelaba no a las esencias culturales, sino a las experiencias vitales a través del consumo. Herrera abrió, de ese modo, las representaciones de lo popular urbano y de la “identidad mexicana” en el arte y la cultura a partir de un entendimiento materialista y socio-semiótico del objeto popular, en cuyo centro estaba una disputa de clase que buscó introducir en el campo del arte.

El trabajo de Adolfo Patiño y en concreto la serie *Marcos de referencia* compartió con Herrera esta inserción en el arte de una disputa de clase a través de los objetos populares. Pero en su caso, lo hizo con objetos de carácter autobiográfico, que eran parte de su entorno cercano, familiar y barrial, y que exhibían una subjetividad de clase media baja y clase trabajadora de la urbe. Esos objetos introducían, como con Herrera, un lugar extraño en el arte, enfatizado en su caso por objetos de la religiosidad popular y del kitsch patriótico. Sus ensamblajes, se propusieron como tableros de juego de la cultura y como espacios sagrados de la religiosidad (relicario altar o artefacto de culto), que desobedecían

los mandatos identitarios de la escuela y la nación y borraba las divisiones entre alta cultura y cultura popular, cultura local e importada. Sus cajas ofrecen las claves de un juego de desplazamientos culturales y son evidencias de una forma de entender el tiempo de un modo cíclico y simultáneo de las imágenes transportadas en objetos. Reflexiones que atañen al posmodernismo de la época.

Una variante de la denominación de “objeto biográfico” en su caso, fue la de “objeto transicional”, que da cuenta de la concepción descentrada que tenía Patiño de la identidad cultural mexicana. Pues sus tránsitos entre México y Estados Unidos hicieron que su trabajo con el entorno cercano fuera inseparable de la distancia crítica obtenida en sus viajes y su involucramiento con los artistas chicanos y migrantes latinos en Estados Unidos. Lo cual le permitió consolidar lo próximo, no solamente como propio, sino como común y socialmente significativo para el arte y la cultura en general. Así desarrolló en su obra, una noción de mexicanidad enraizada en el desplazamiento.

Se planteó también que sus obras realizaron un pop objetual, que no estaba únicamente enfocado en las imágenes de circulación masiva (como en el pop euro-norteamericano). Sino en los objetos que soportan a dichas imágenes, usados en los entornos domésticos y cercanos, que circulan, no con alcance masivo a través de los medios, sino a través de economías de mercados barriales, ambulantes o tianguis. Es decir, es un registro popular, en la complejidad que involucra el caso mexicano y no en la acotación que distingue al término en inglés, pop culture (culturas de los medios masivos).

El estudio de los casos de Magali Lara y Rowena Morales evidenció que en la contestación a la cultura dominante desde la perspectiva feminista y/o de lo femenino, los objetos, materiales y formatos de la cultura popular urbana tuvieron un rol determinante. Se trató de emplear elementos de la vida cotidiana, de la vida común en la ciudad y

especialmente de los entornos domésticos de las mujeres, como estrategias para desmantelar la cultura patriarcal. De este modo, con ellas puede pensarse en una especie de nueva vanguardia feminista que empleó los lenguajes artísticos de las neovanguardias, con códigos asociados a lo femenino y objetos que pertenecían al ámbito de lo cotidiano en la ciudad. Esto es significativo si se recuerda que las mujeres habían sido excluidas de la historia de las vanguardias. Lo cual ha cambiado en las últimas décadas con cada vez más numerosos estudios sobre mujeres artistas involucradas en los movimientos de vanguardia.⁴⁹⁵

Además, se da entre ellas, una reivindicación de la subalternidad de género –las condiciones de opresión y desvalorización por el hecho de ser mujeres– que sugieren una conexión con las reivindicaciones de subalternidades de clase, de otros artistas de la época como Patiño y Herrera, pero también con otras artistas con Maris Bustamante, Mónica Mayer y Lourdes Grobet. Queda pendiente para el futuro ampliar este enfoque a otras artistas del período y abordar casos de eventos significativos cuando las artistas colaboraron en eventos y proyectos de izquierda, como fue el caso de la participación de Mónica Mayer, Magali Lara, Rowena Morales, Maris Bustamante y Adriana Slemenson con una instalación colectiva en el espacio del Foro de la Mujer en el Festival de Oposición (Partido Socialista Unificado de México, antes Partido Comunista Mexicano) en

⁴⁹⁵ Gemma Argüello, Carla Lamoyi, Natalia de la Rosa, Roselin Rodríguez, eds., *Coordenadas móviles. Redes de colaboración entre mujeres en el arte y la cultura en México (1975-1985)* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, FIEBRE Ediciones y Oficina de Proyectos Editoriales, 2024); Karen Cordero, ed., *[Re] Generando Narrativas e Imaginarios. Mujeres en diálogo* (México: Museo Kaluz, 2022); Gabriela Aceves Sepúlveda, *Las mujeres de hacen visibles: los feminismos en el arte y los nuevos regímenes mediáticos y de visualidad en la Ciudad de México (1977-2021)* (México: Bonilla Artiga Editores, 2022); Andrea Giunta, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (México: Siglo XXI, 2019); Araceli Barbosa, *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género* (México: Casa Juan Pablos y Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008).

diciembre de 1982.⁴⁹⁶ Esto para ahondar en la aportación de estas artistas en el campo de representaciones de lo popular en estos espacios de la izquierda, en relación también con un desarrollo más amplio sobre sus prácticas artísticas frente a la teoría posmoderna,⁴⁹⁷ lo cual se estrecharía con la sugerencia en esta tesis de una crítica a la modernidad entre estas artistas, a partir de la proposición de Margo Glantz en el Coloquio del MUNAL (1983).

El tercer capítulo se centró en un aspecto que está de fondo en el empleo de objetos de la cultura popular que se analizó en el capítulo dos y también de las transformaciones en las nociones de experimentación, vanguardia y posmodernidad. Se trata de las fugas de la crisis del sujeto político que está presente en la obra de los artistas estudiados. En los dos primeros apartados, me centré en los casos de Herrera y Patiño, en diálogo con otros artistas del período y en aspecto que dan cuenta de la transformación de sujeto político: por un lado, en el habla popular urbana empleada por ellos; por otro, las estrategias de travestismo en ambos y otros contemporáneos como Terry Holiday, Carlos Zerpa y Aurora Boreal. El tercer apartado amplía y profundiza este fenómeno de época, con un caso que se encuentra en el campo de la cultura visual y no específicamente en el arte: el diseño gráfico de la reedición de la revista cultural de izquierda *El Machete* (1980-81) por Rafael López Castro. Con este caso se evidencia cómo la cultura de izquierda estaba integrando, como en el caso de los artistas, una concepción renovada de “pueblo”, sujeto revolucionario y cultura popular orientada a las clases populares urbanas y su cultura de consumo.

⁴⁹⁶ Mónica Mayer, “De la vida y el arte como feminista,” en Karen Cordero e Inda Sáenz, comp. *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (México: Universidad Iberoamericana, UNAM, CONACULTA, CURARE, 2001), 408.

⁴⁹⁷ Este tema si ha abordado desde contextos internacionales en: “Teoría posmoderna y práctica artística feminista”, *Crítica feminista en la teoría y la historia del arte*, Karen Cordero e Inda Sáenz, eds. (México: Universidad Iberoamericana, FONCA, Curare, 2007), 95-110.

Este tercer capítulo completó la hipótesis de trabajo inicial para proponer que lo que estaba de fondo a las transformaciones del arte en los casos estudiados, era un cambio y ampliación de la noción de sujeto político que estaba teniendo lugar en la época y que se hizo patente en la visualidad de *El Machete* como en otros espacios de la época que no fueron incluidos en esta tesis pero que son parte de esta investigación como el Coloquio Internacional de Historia del Arte *Dicotomías entre arte culto y arte popular* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM (1975) y la fundación del Museo Nacional de Culturas Populares (1982).

Este contexto de mutaciones y ampliaciones de la noción de sujeto político, estuvo articulado a los desplazamientos en el campo del arte que se exploraron en el capítulo 1, e implicó la transformación de los objetos artísticos como se desarrolló en el capítulo 2. A este fenómeno en conjunto he propuesto denominar la “vanguardia salvaje”, una vanguardia desde lo popular, pero donde ambas nociones –vanguardia y cultura popular– ya no son las mismas de la modernidad. Se trata de una vanguardia posmoderna que ha cambiado su concepción del tiempo, su relación con la tradición y que se sitúa en una genealogía de las vanguardias marginales, al borde de las nociones de arte y cultura. Una vanguardia renovada al filo de su extinción, que elaboró propuestas propias frente a la tradición de vanguardias modernas y las neovanguardias contemporáneas: continuidades y desvíos del surrealismo y dadá, así como del arte conceptual y el arte pop.

En una perspectiva amplia de la historia del arte, el registro de este momento que desmiente la cultura nacional y su noción de “pueblo” es significativa, porque las salidas a ese desengaño no fueron, como fue posteriormente en la década de los noventa –a partir del entusiasmo posnacional de un arte globalizado que dejaba atrás todo atisbo de nación– sino que fue un tipo de arte que encontró en el materialismo y los códigos semióticos de

la Ciudad de México –el teatro de carpa, los mercados populares, los tianguis, los vendedores ambulante, las papelerías, el cine y la televisión–, las claves para transformar el objeto artístico y desmontar las nociones anteriores de cultura, identidad y representaciones sociales. A partir de esa matriz fue posible también sugerir un tipo arte, cultura y modernidad anómalos que desestabilizaban las jerarquías entre lo alto, lo bajo y lo masivo y que podían sembrar en el campo restringido del arte la duda por los límites entre esos valores y la sospecha incómoda sobre las jerarquías clasistas del propio campo artístico.

Algunos temas que enriquecerían el argumento desarrollado en esta tesis quedan pendientes para futuras investigaciones. En especial los casos de Maris Bustamante y Rubén Valencia, el Grupo Março y Grupo Suma. También será necesario ampliar la investigación a otros artistas que emplearon objetos cotidianos y comparar sus estrategias y perspectivas. Así como otros eventos claves que involucraron arte experimental con representaciones de lo popular urbano en la época como *La calle ¿a dónde llega?* (MAM) y los Festivales de Oposición.

También ahondar en temáticas que reunirían a varios artistas incluyendo algunos de los casos de estudio de esta tesis, como el problema de la fotografía en México en el contexto del posmodernismo que siguieron las estrategias de la apropiación y lo que en otras latitudes se englobó como postfotografía. Respecto al posmodernismo mexicano será preciso estudiarlo a mayor profundidad respecto a las teorías latinoamericanas. Además, profundizar en la relación de los casos de estudio con la pintura, lo cual ahondaría en el argumento sobre su relación con la modernidad mexicana. Quedaron pendientes de estudiar más detenidamente otras categorías que estuvieron presentes de diversas maneras

en los ámbitos de esta tesis, cómo los debates sobre subalternidad en la década de los ochenta y el kitsch.

Llegados a este punto, retomo una de las preguntas principales de esta tesis: ¿Para qué retomar elementos de la cultura popular y de consumo, a la par de un conjunto de referencias vanguardistas en el arte experimental entre finales de los años 70 y mediados de los 80? Para acercarme a esta cuestión abordaré dos apuntes sobre la integración de elementos de la cultura popular en el arte de vanguardia. Una de ella la realizó Jorge Alberto Manrique en su contribución para el Coloquio de *Dicotomías* de 1975, mencionado anteriormente:

En buena medida, los esfuerzos por abreviar en esa fuente [el arte, la cultura y las formas populares] están relacionados con la crítica a la ineficacia del arte contemporáneo. Del sentimiento frustrante que el artista experimenta al dedicarse a una actividad cada vez más sofisticada, más elitista, más superflua, surge la necesidad de reencontrar sistemas de signos más abiertos, menos gastados y asequibles a una masa mayor de hombres.⁴⁹⁸

En un tenor similar Thomas Crow sugirió respecto a la integración de estos elementos en el arte moderno y apuntando hacia un análisis similar en el arte contemporáneo: “Hay que reconocer que las formas culturales inferiores son una y otra vez invocadas para desplazar y apartar las cansadas fijaciones de la práctica aceptada.”⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Jorge Alberto Manrique, “Categorías, modos, dudas acerca del arte popular”, en *Dicotomías entre arte culto y arte popular* (México: IIE-UNAM, 1979), 268.

⁴⁹⁹ Thomas Crow, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano* (Madrid: Akal Ediciones, 2002), 12. Primera edición en 1996.

Para el contexto que estudia esta tesis habría que considerar justo a estas apreciaciones, el ajuste con la noción de vanguardia y su relación con lo popular a finales de los 70, la indisoluble y compleja relación entre cultura y artes populares y las características específicas de la cultura de consumo y de masas del contexto urbano de México. Eso significaría lo que buscó esta tesis: Asumir el reto de pensar el amasijo de signos que resultan de entender estas distintas categorías juntas en la práctica artística. Solo así fue posible identificar las distintas estrategias de estos artistas para tentar los límites del arte y la cultura y las maneras en que el arte participó en las disputas sobre lo popular en este momento histórico.

Ilustraciones

Capítulo 1. Experimentación, vanguardia y posmodernidad ante la cultura popular urbana.

1.1. Peyote y la Compañía y Proceso Pentágono en el Salón de Experimentación (1979). Dos posturas divergentes sobre la experimentación artística



Imágenes 1, 2, 3 y 4.

Grupo Proceso Pentágono (Carlos Finck, Felipe Ehrenberg, Miguel Ehrenberg, Lourdes Grobet, José Antonio Hernández Amezcua y Víctor Muñoz en colaboración con Carlos Aguirre), 1929: *Proceso*, 1979. Ambientación en la Galería del Auditorio Nacional. Colección MUAC.

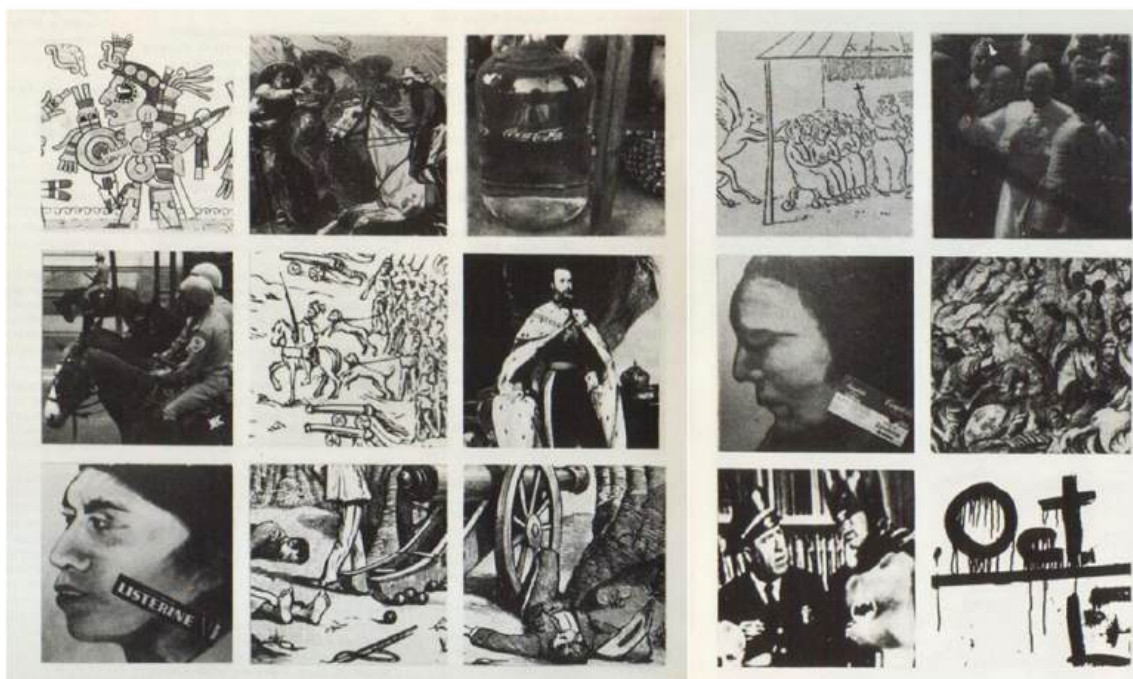
Fotografía: Lourdes Grobet.



5. Peyote y la Compañía, Letrero de neón a la entrada de *Artespectáculo. Tragodia II*, 1979. Ambientación en la Galería del Auditorio Nacional. Cortesía: Alejandro Deschamps.



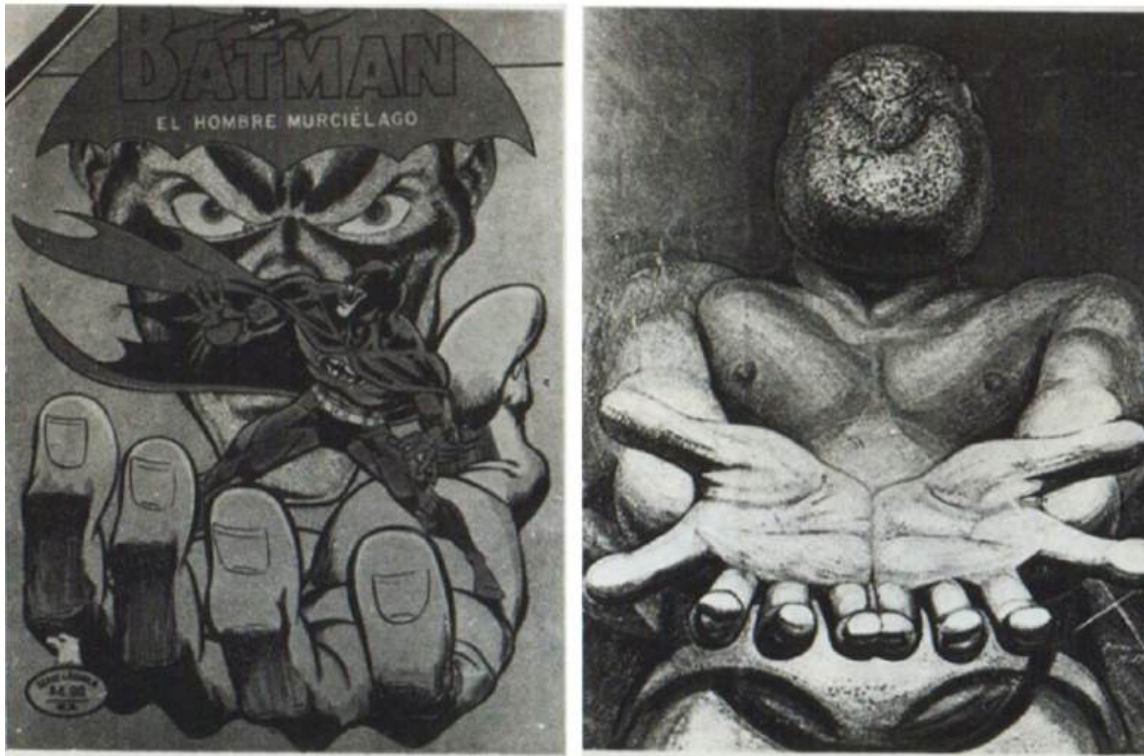
6. Vista general de *Artespectáculo. Tragodia II*, 1979. Cortesía: Armando Cristeto.



7. Imágenes reproducidas en los monotipos de *Artespectáculo. Tragodia II*. Extracto del catálogo *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección anual de experimentación*, Ciudad de México, INBA, 1979.



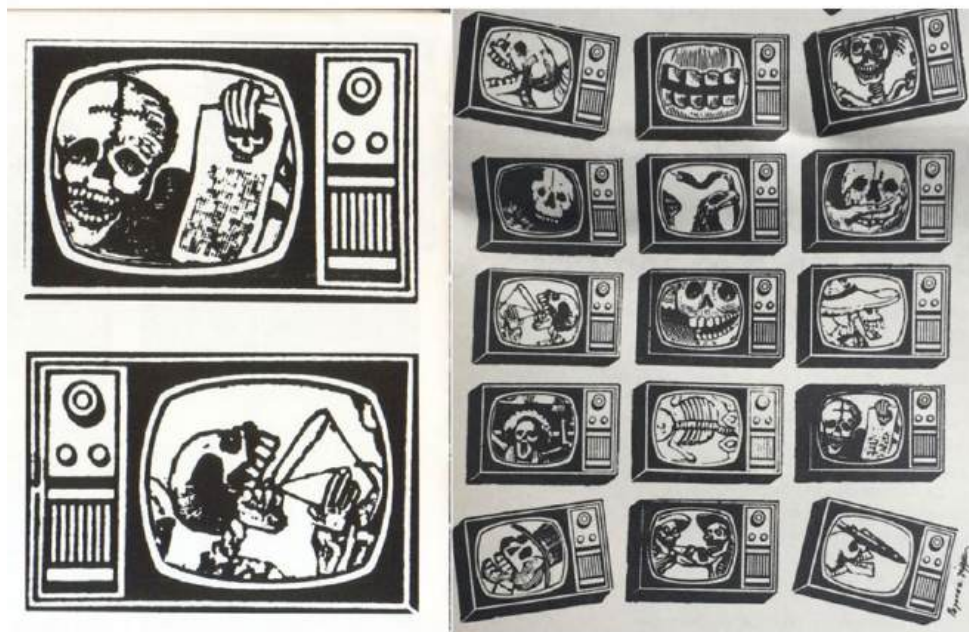
8. *Supermán y Cristo*, 1979, díptico, plata sobre gelatina y collage, impresión de época. Colección y cortesía: Alexis Fabri.



9.



10.



11.

Imágenes 8-11.

Imágenes de *Artespectáculo. Tragedia II*. Extracto del catálogo *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección anual de experimentación*, Ciudad de México, INBA, 1979.



12. Vista general de *Artespectáculo. Tragedia II*, 1979. Cortesía: Armando Cristeto.



13. Detalle de la ofrenda a Andy Warhol, 1979. Fondo Armando Cristeto, Arkheia, MUAC, UNAM. Fotografía: Armando Cristeto.



14. Detalle de "Products of Mexico". Extracto del catálogo *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección anual de experimentación*, Ciudad de México, INBA, 1979.



15. Detalle de Exvotos de maniqués, 1979. Fotografía y cortesía: Armando Cristeto.



16. Detalle de televisores encendidos y despintados por Carla Rippey, 1979. Fotografía y cortesía: Armando Cristeto.



17. Detalle del maniquí “la patria ultrajada” de Terry Holiday, 1979. Fotografía y cortesía: Armando Cristeto.



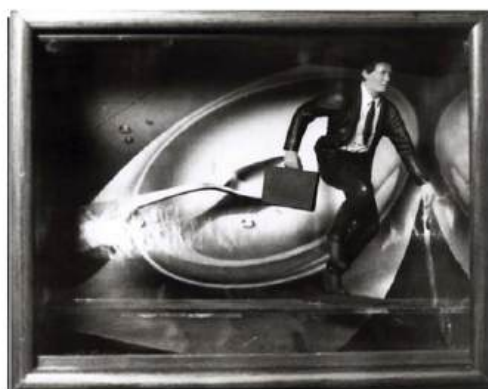
18 y 19. Detalles de niño rezando y Guadalupe con corcholatas, 1979. Fondo Armando Cristeto, Arkheia MUAC, UNAM. Fotografías: Armando Cristeto.



20 y 21. Detalles de Sirena por Terry Holiday y “Wonder woman mexicana” por Alejandro Arango, 1979. Fondo Armando Cristeto, Arkheia MUAC, UNAM. Fotografías: Armando Cristeto.



22. Detalle de “Homenaje a Enrique Guzmán” por Sara Arango, 1979. Fondo La Era de la Discrepancia, Arkheia, MUAC, UNAM.

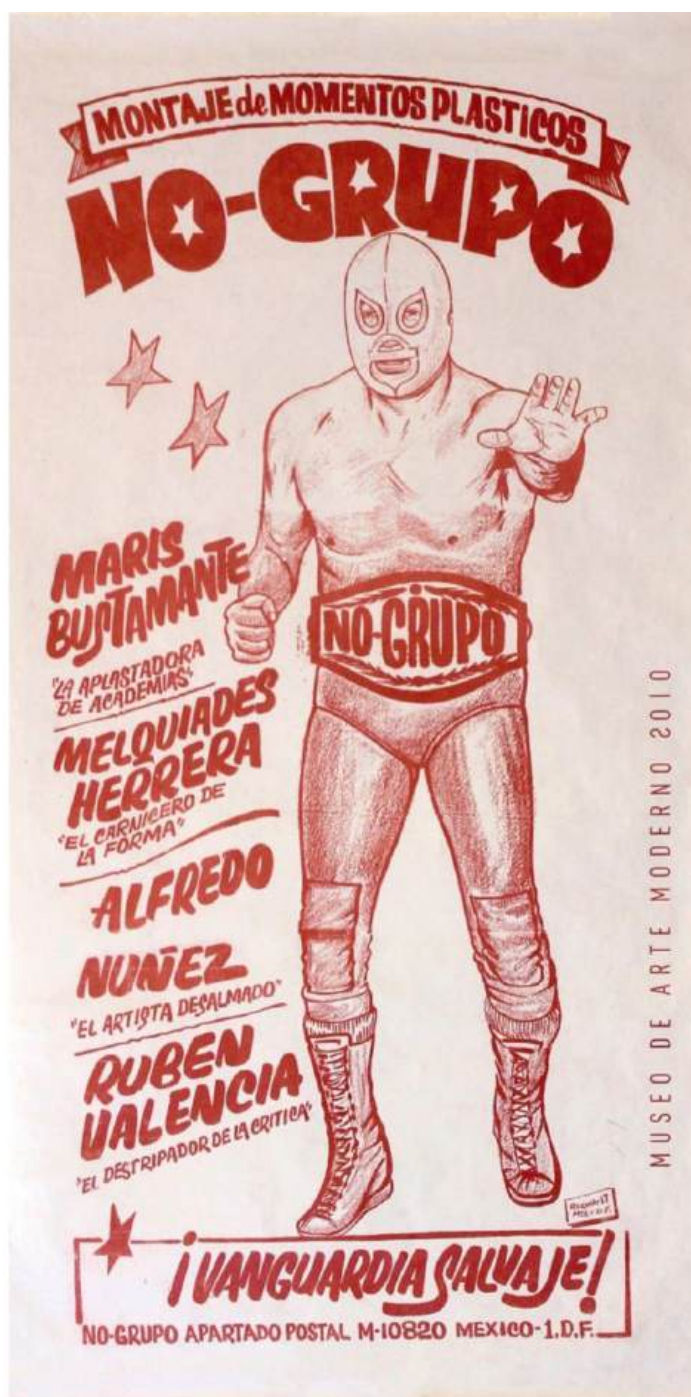


23. De la serie *La huida del burócrata* por Carla Rippey, 1979. Cortesía: Carla Rippey.



24. Terry Holiday en el transformance *To Raquel with Love: La Libertad*, 1979. Cortesía: Armando Cristeto.

1.2. Un cartel anuncia ¡La vanguardia salvaje!



25. No-Grupo, ¡Vanguardia salvaje! Reproducción del cartel original de 1980 para la exposición *No Grupo. Un zamgoloteo al corsé artístico* realizada en el Museo de Arte Moderno en 2010.

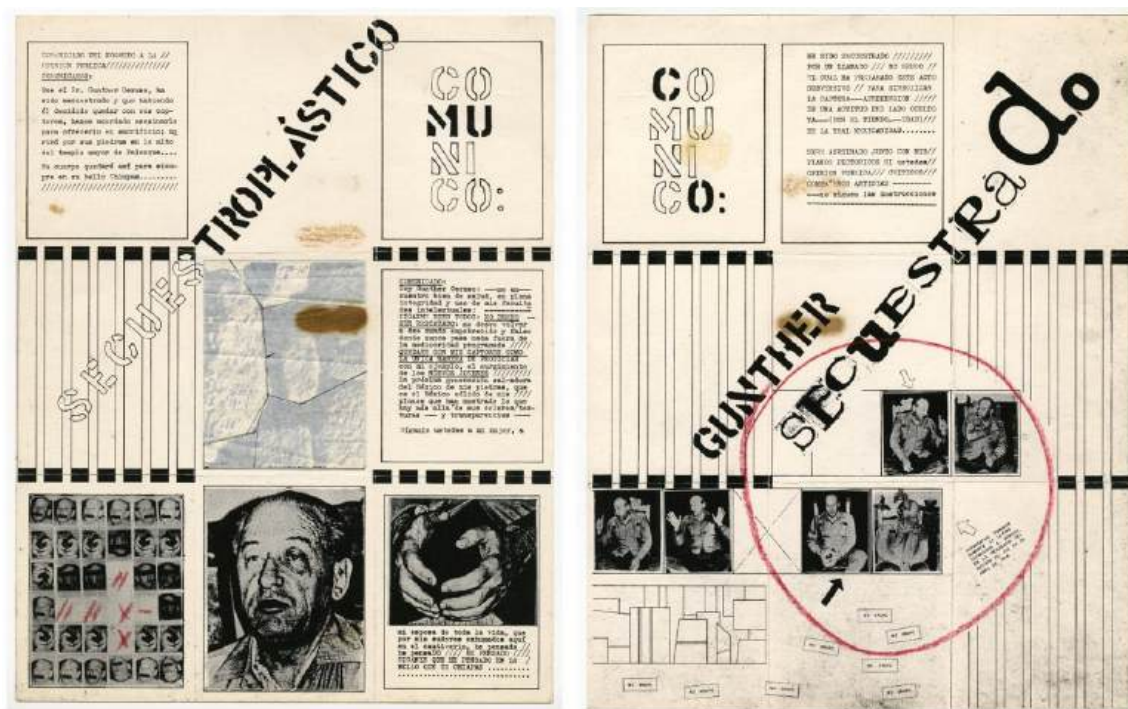
1.3. Atentado al hijo pródigo (1979) de No-Grupo. Secuestros de la historia y posmodernidad.



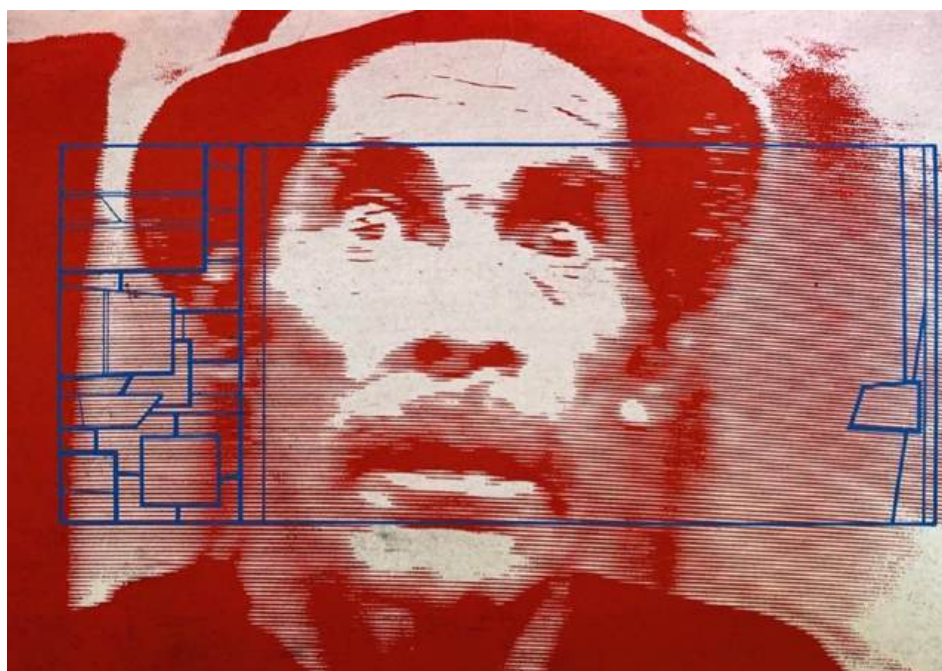
26. Rubén Valencia para el No-Grupo, *Contenido Trece planos molidos de Gerzso*, 1978, pigmentos y bolsas sobre papel. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.



27. Katya Mandoki para el No-Grupo, *Aparición*, 1978, animación en súper 8. Cortesía: Katya Mandoki.



28. Maris Bustamante para el No Grupo, *Secuestro plástico*, collage y fotocopia, 1978. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.



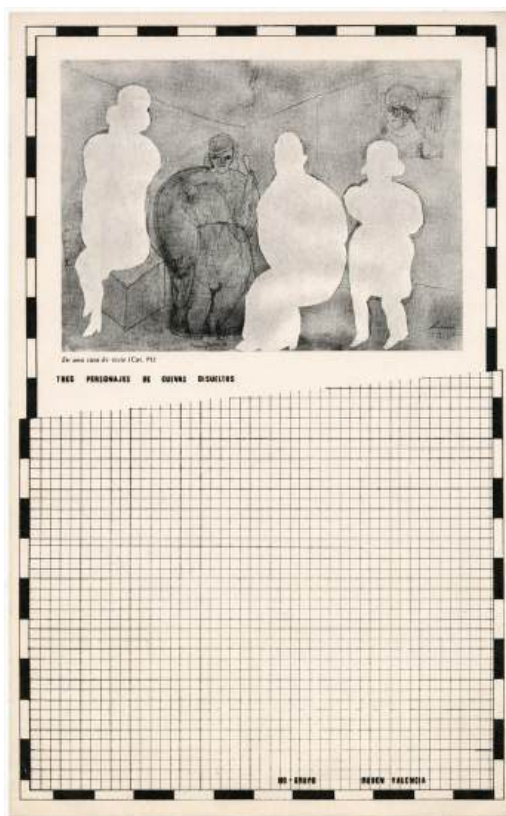
29. Parte de los materiales del proyecto de *la Presencia-ambiente a Gunther Gerzso*, 1978. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.



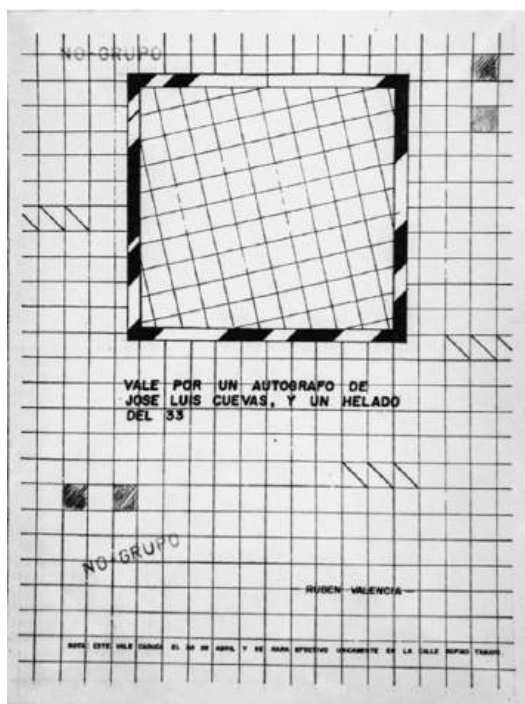
30. Cartel del Montaje de momentos plásticos *Atentado al hijo pródigo*, 1979. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.



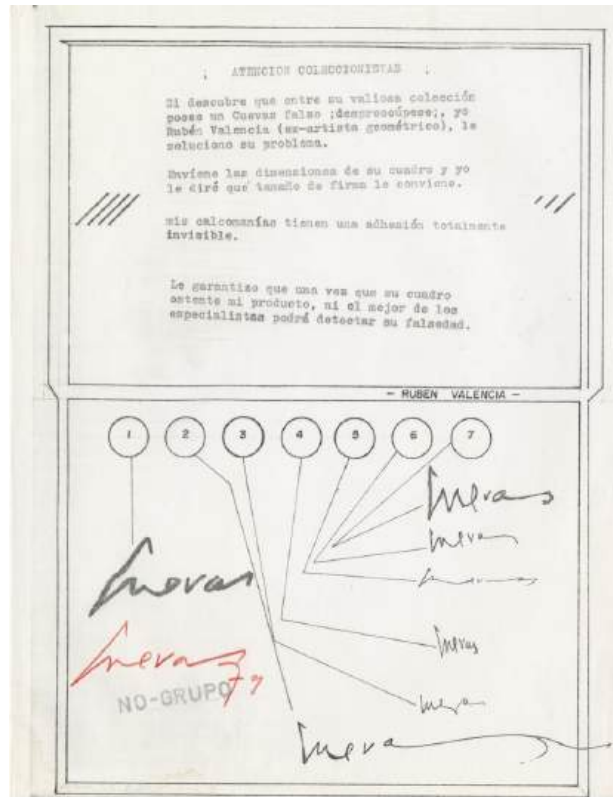
31. No-Grupo, "Dibujo de José Luis Cuevas se escapa del Museo de Arte Moderno", 1979, animación en super 8, fotogramas.



32. Rubén Valencia para el No-Grupo, *Tres personajes de Cuevas disueltos*, 1979, fotocopia. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.



33. Rubén Valencia para No-Grupo, *Vale por un autógrafo de José Luis Cuevas y un helado del 33*, 1979, fotocopia. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.



34. Rubén Valencia para No-Grupo, *Atención coleccionistas*, 1979, fotocopia. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.



35. Maris Bustamante en el Montaje de momentos plásticos *Atentado al hijo pródigo*, 1979. Cortesía: Carla Stellweg.



36. Peyote y la Compañía, *Homenaje Estridentista*, Xalapa, 1982. Cortesía: Carla Rippey.



37. Carla Rippey, *Poemínimo visual al estridentismo*, 1982, ensamblaje. Cortesía: Carla Rippey.

El No-grupo ofrece a toda su clientela la lista de precios para 1980,

- 1.- Por asistir a la apertura de exposiciones o eventos :
Estatales \$ 50 000,00 De particulares \$ 100 000,00
(Como acompañante, el precio es convencional.)
- 2.- Por asistir a algún en las inauguraciones :
De mano \$ 500,00 A. críticos + 15 %
Estatualmente \$ 1000,00 A. artistas + 10 %
De base \$ 1500,00 Otros + %
- 3.- Por concepto de apreciación de las obras :
Miradas peritajes \$ 1000,00
Eligios \$ 500,00
Viaportos \$ 19,90
- 4.- Por recibir en la presentación ante terceras personas :
Director de museo \$ 500,00 Artista - artista \$ 500,00
" de galería \$ 1000,00 Artista - crítico \$ 1000,00
" de institución \$ 1300,00 Artista - artista \$ 500,00
Editor de revista \$ 2000,00 Artista - artista \$ 1000,00
Reportero o fotógrafo de prensa \$ 2500,00 crítico - crítico \$ 500,00
- 5.- Menciones en declaraciones a los medios masivos de comunicación:
TELEVISION \$ 2000,00 CINE \$ 500,00
PRENSA \$ 1500,00 en color + 10 %
RADIO \$ 1000,00

Nota : Estos precios cubren el mercado y la moneda nacional, son válidos en centros, conciertos, cenas políticas y similares con o sin programas. Los carteos están sujetos a cambios sin previo aviso y restringidos por condiciones, clima, distancia y horario. En el mercado internacional los precios son convencionales y en moneda alemana. Ofrecemos asesoría crítica por consulta telefónica y mediante entrevistas personales. Consulten necesidades que no figuren en esta lista. Escribi al APARTADO POSTAL, 61-10820 México I.D.F.

No-grupo.
María Rosamunda, Melitades Herrera, Alfredo Nolas, Rubén Valencia.
No-grupo.

38. No-Grupo, *El No-Grupo ofrece a toda su clientela la lista de precios para 1980, 1979*, fotocopia. Fondo No-Grupo, Arkheia, MUAC, UNAM.

Capítulo 2. Reformulaciones del objeto de arte y de los objetos en el arte.

2.1. El objeto semiótico de Melquiades Herrera



39. Melquiades Herrera, *Uno x 5, 3 x Diez (Vendedores ambulantes)*, 1993. Video dirigido por Jorge Prior para TV-UNAM.



40. Vista de una caja de la colección de objetos de Melquiades Herrera, 2018. Fondo Melquaidés Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.



42.



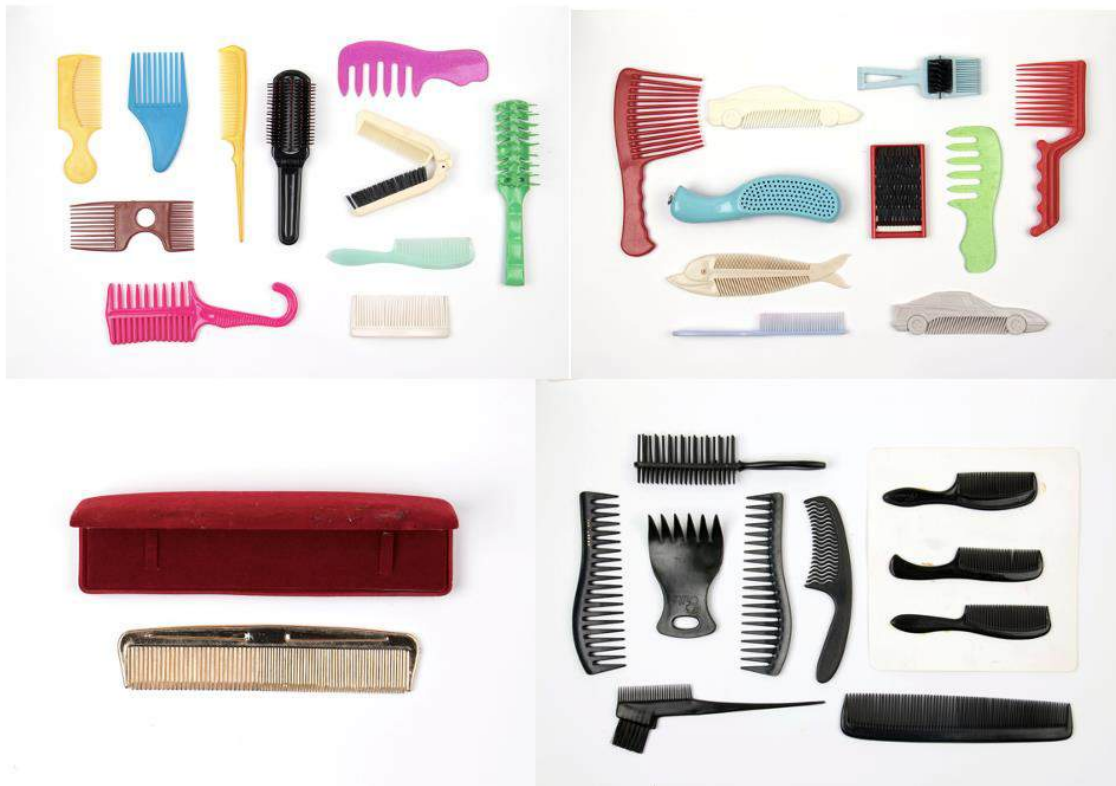
43.



44 y 45.



46 y 47.



48.

Imágenes 41-48.
Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM. Fotografía: Cristina Reyes.



49. Melquiades Herrera como Groucho Marx, De la Serie *Las fases de Melquiades Herrera II*, 1994. Fotografía: Javier Hinojosa.



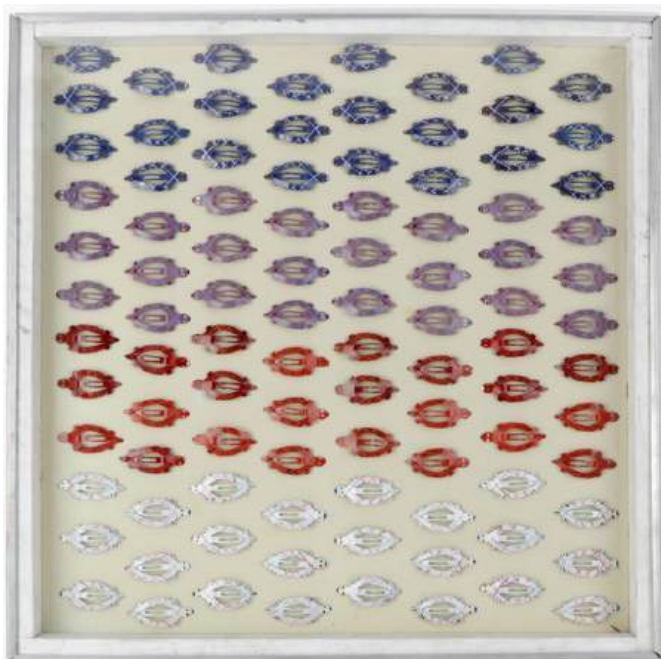
50. Portadas de *El Guajolote* (1995) y *El Ñero* (1986). Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.



51. Melquiades Herrera, *Discurso de aceptación del premio Nobel*, 1978, collage de la maqueta original. Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.



52. Melquiades Herrera con *La Gioconda*, c.a. 1983. Fotografía y cortesía: Javier Hinojosa.

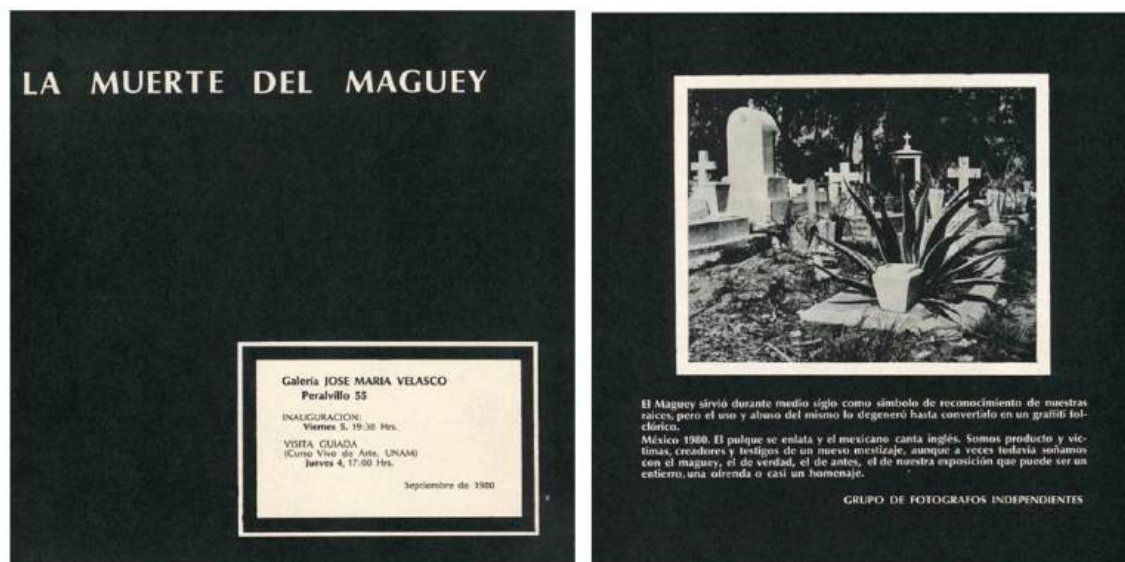


53. Melquiades Herrera, *Homenaje a Francisco Toledo desde Korea*, 1983, ensamblaje. Colección MUAC, UNAM. Fotografía: Cristina Reyes.

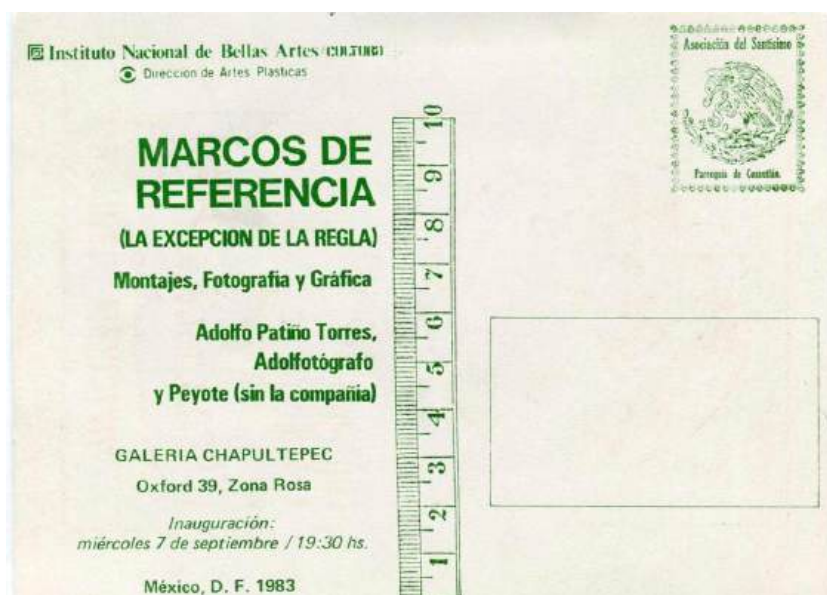


56. Melquiades Herrera, *The Museum of Modern Art Store Stand Melquiades Herrera*, acción realizada en el EDIMBA el 5 de septiembre de 1997. Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.

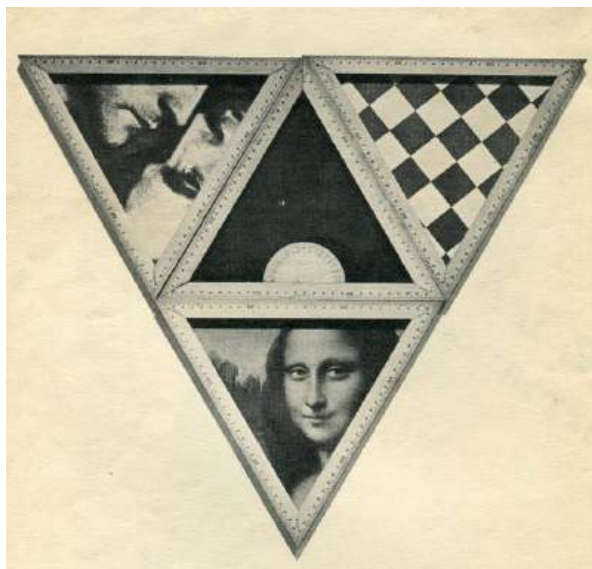
2.2. Los objetos biográficos y transicionales de Adolfo Patiño



57. Portada y contraportada de *La Muerte del Maguey*, folleto de exhibición, Galería José María Velasco, septiembre de 1980. Cortesía: Armando Cristeto.



58. Postal de invitación a la exposición *Marcos de referencia. La excepción de la regla*, 1983. Cortesía: Armando Cristeto.



59. Adolfo Patiño, *Homenaje a Marcel Duchamp (Historia del arte, I)*, 1983. 60 x 60 x 60 x 2.5 cm, reproducción en folleto de exposición *Marcos de referencia. La excepción de la regla*. Cortesía: Armando Cristeto.



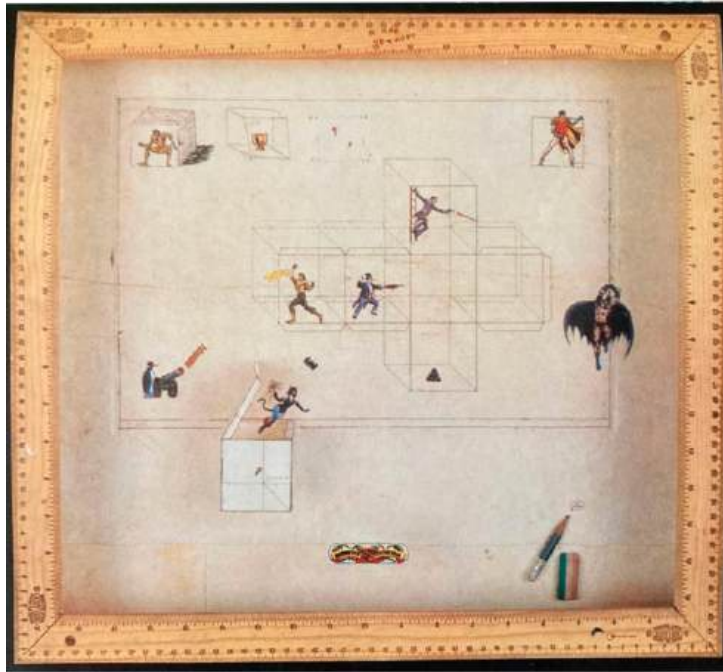
60. Adolfo Patiño. Fotografías sobre altares en interior de su casa en Xalapa y en exterior de su barrio familiar, c.a 1983. Cortesía: Armando Cristeto.



61. Adolfo Patiño, *¡El corazón, la bandera! ¡Lotería!*, 1983, ensamblaje.



62. Adolfo Patiño, *In advance of future art*, c.a 1985, ensamblaje.



63. Adolfo Patiño, *Horario: martes de 10 a 11; aritmética y geometría (Get Batman!)*, 1984, ensamblaje. Cortesía: Armando Cristeto.



64. Adolfo Patiño, 1987, polaroid. Colección y cortesía: Marco Antonio Pacheco.



65. Adolfo Patiño, *Ecko Park*, 1985. Colección: Roberto Gil de Montes.



66. Adolfo Patiño, *Libro-bandera*, 1983. Cortesía: Armando Cristeto.



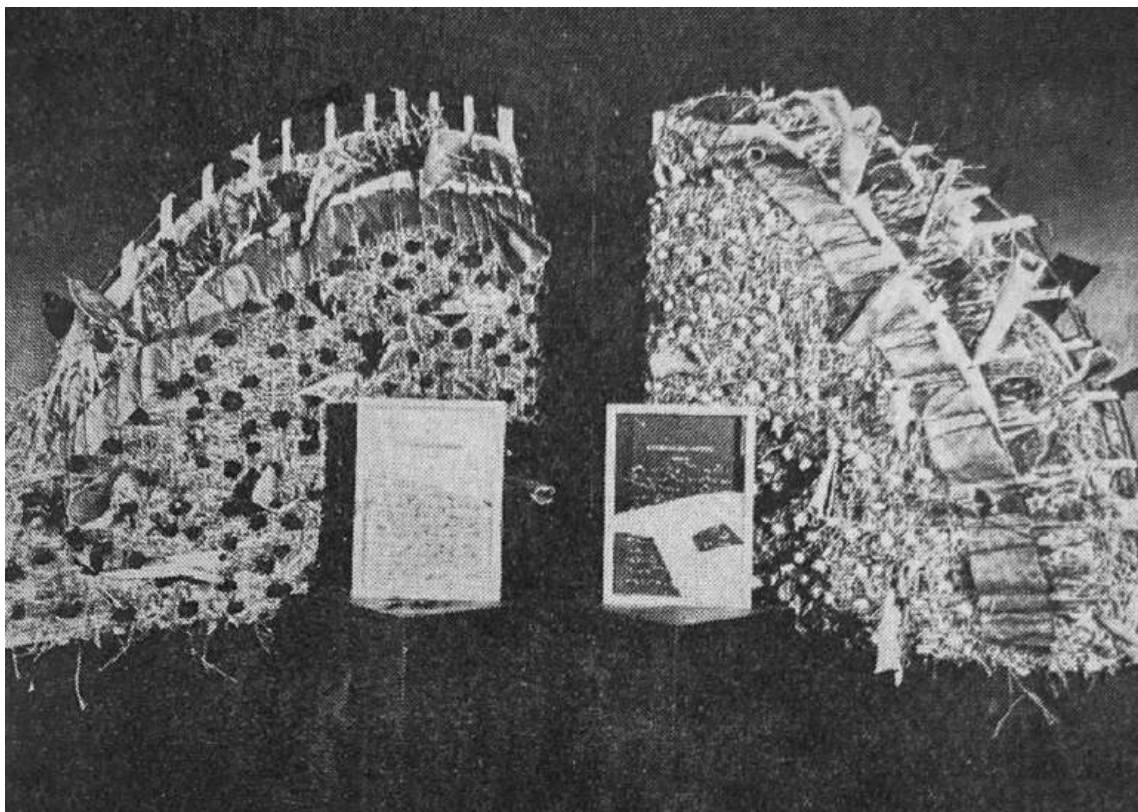
67. Adolfo Patiño. *Paisaje de color nacional. Homenaje a José María Velazco*, 1983 conjunto de 20 módulos, técnica mixta, 31 31 x 31 x 2 cm e/u. Presentada en la Primera Bienal de la Habana, 1984. Cortesía: Armando Cristeto.



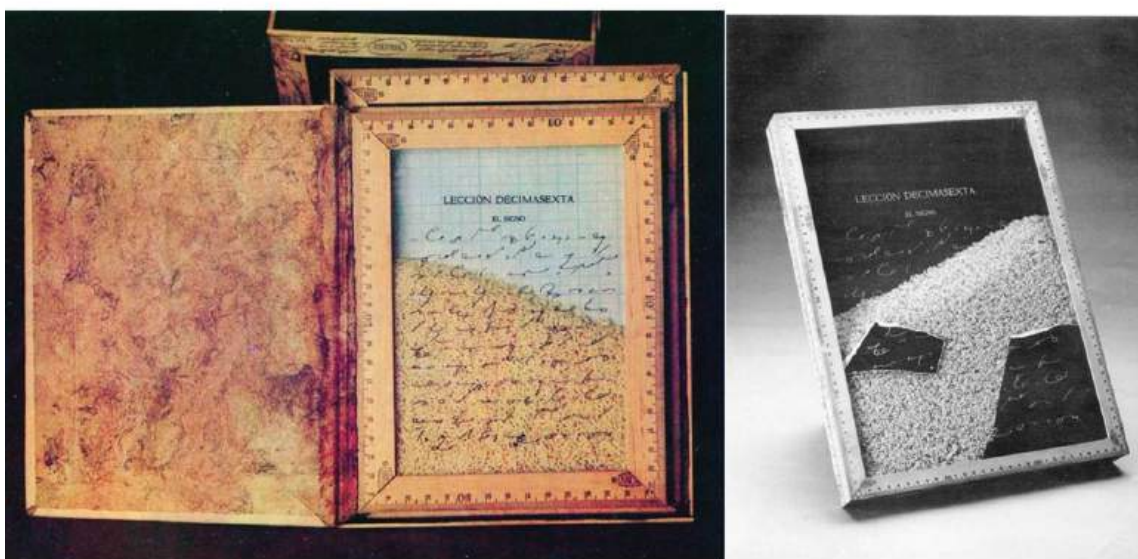
68. Adolfo Patiño, *Proyecto para una bandera de una colonia mexicana /I*, 1987. Colección del MUAC.



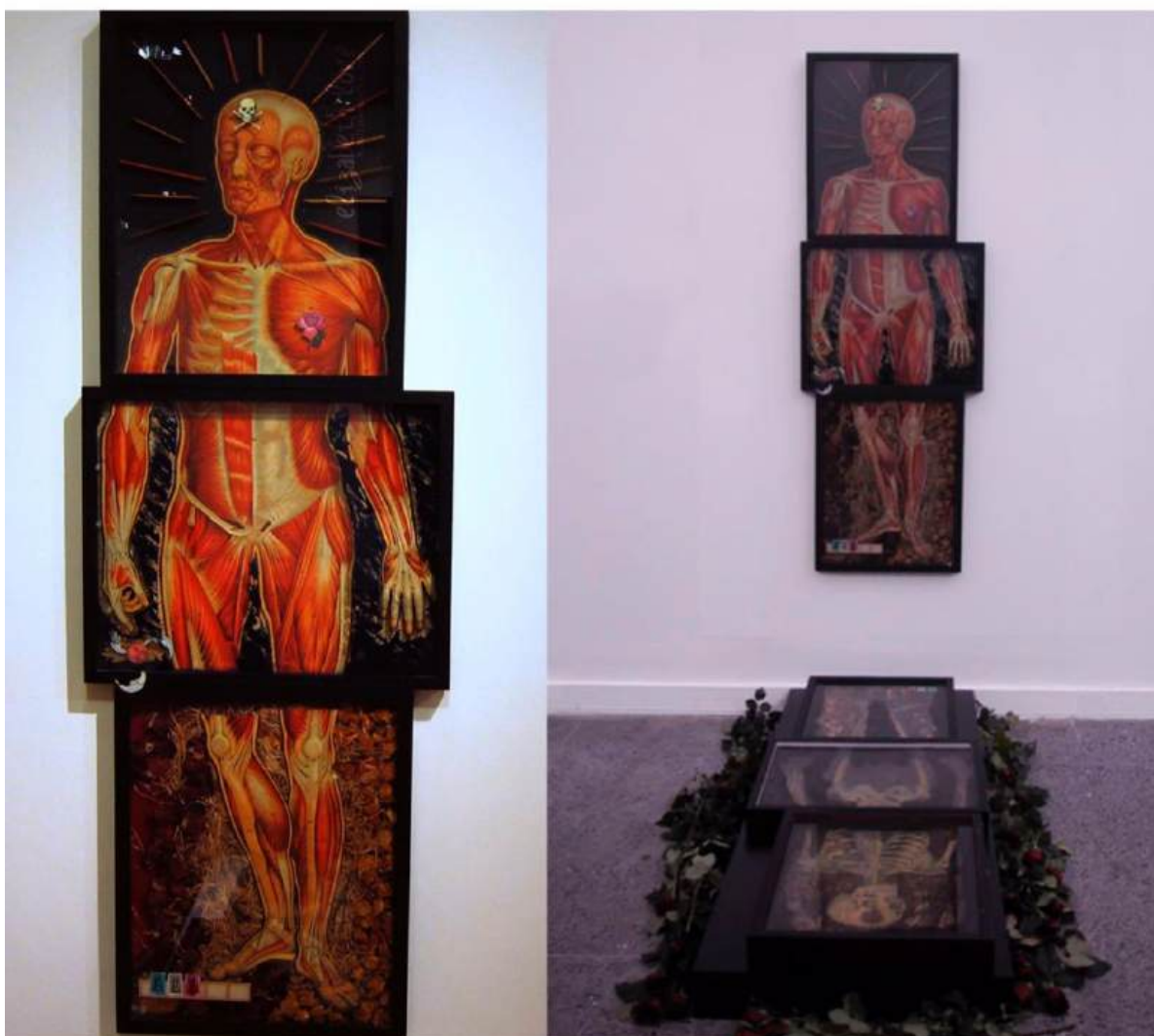
69. Adolfo Patiño para proyecto de campaña de Absolut Vodka, 1985. Fotografía: Marco Antonio Pacheco.



70. Adolfo Patiño, *El signo y la negación del signo*, 1985. Reproducción del catálogo de Salón Nacional de Artes plásticas. Sección de espacios alternativos.



71. Adolfo Patiño. *El signo y la negación del signo*, 1982-1989, ensamblajes, reproducciones de publicaciones.

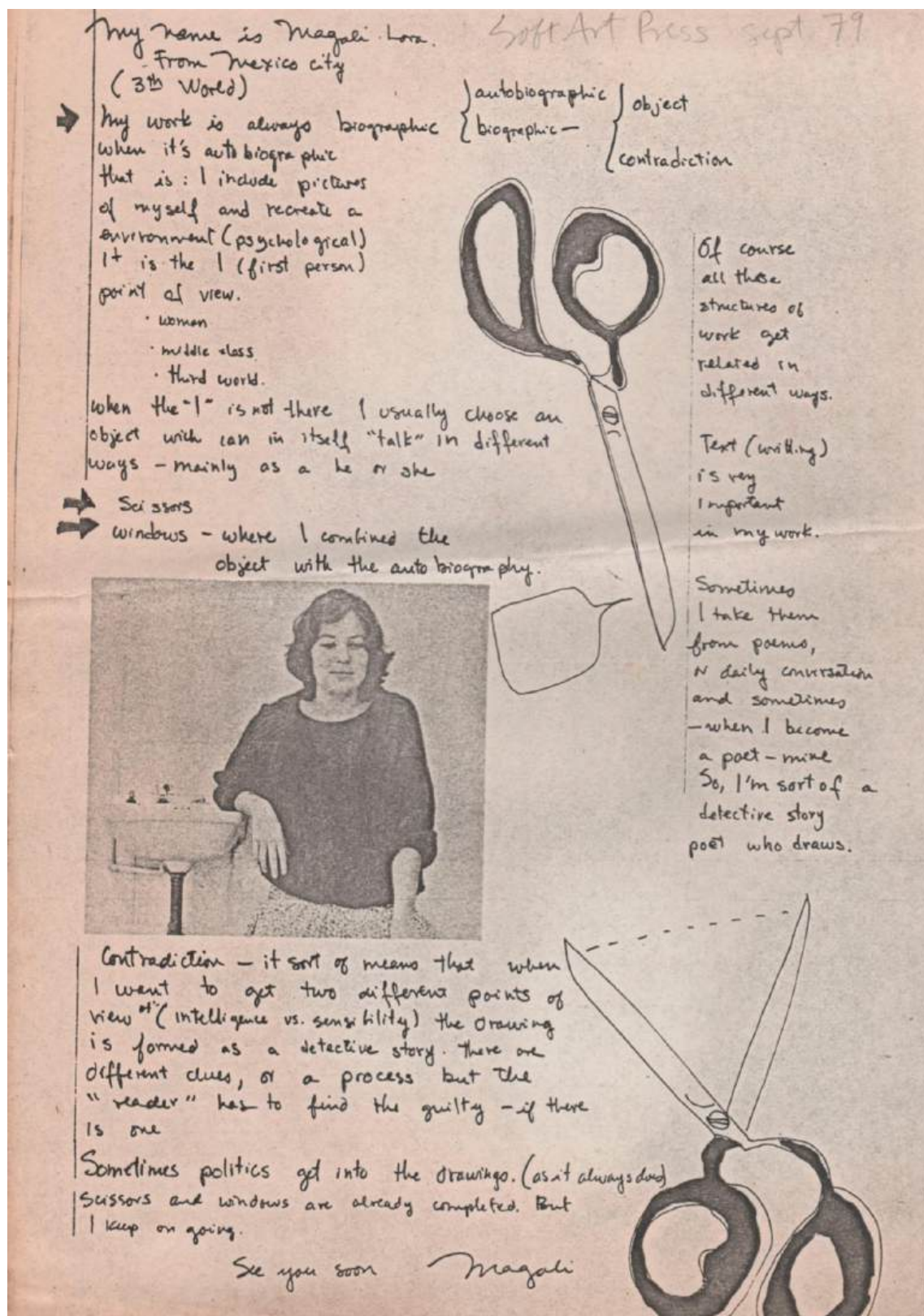


72. Adolfo Patiño, *Autorretrato en vida y muerte (Autorretrato como Xipe Tótec y Autorretrato en el Mictlán)*, 1985-1986. Colección y cortesía del MUAC, UNAM.

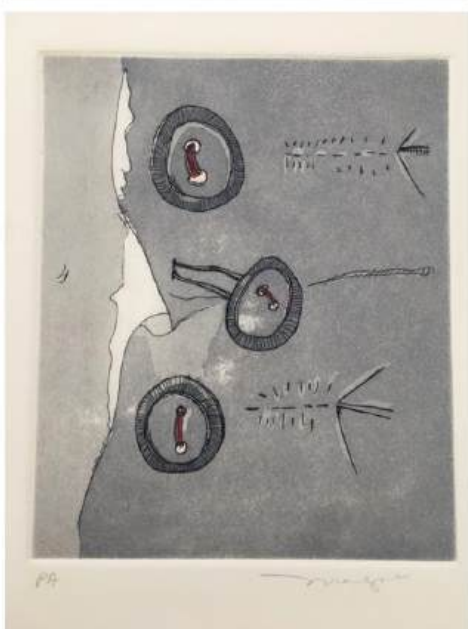
2.3. Los objetos cotidianos en la reivindicación de lo femenino: Magali Lara y Rowena Morales.



73. Gaceta UNAM, 1977. Cortesía: Estudio Magali Lara.



74. Magali Lara, Envío a Soft Art Press, septiembre de 1979.



75. Magali Lara, de la serie *Historias de Casa*, 1982, aguafuerte y aguatinta. Cortesía: Estudio Magali Lara.



76. Magali Lara, postal de invitación a la exposición *De la misma, la misma habitación*, Galería Los Talleres, 1984. Cortesía: Estudio Magali Lara.



77. Magali Lara, De la serie *Infancia y eso*, 1980, técnica mixta sobre papel. Cortesía: Estudio Magali Lara.



78. Magali Lara, *Sobre la vida*, 1982, ensamblajes para arte correo. Cortesía: Estudio Magali Lara.



79. Rowena Morales, Magali Lara y Hebe Rosell *La espiral al corazón*, 1983, performance realizado en el *Coloquio Bordando sobre la escritura y la cocina*, MUNAL. Cortesía: Rowena Morales.



80. Rowena Morales, *Mi casa es mi cuerpo*, 1983, instalación parte de la exposición *Cartas a esa monja*, Museo de Arte Carrillo Gil. Cortesía: Rowena Morales.



81. Rowena Morales De la serie *Historias paralelas, paralelos en la historia*, 1986. Dos obras y detalles materiales. Cortesía: Rowena Morales.

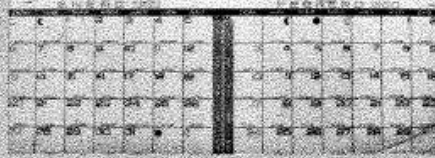
Capítulo 3. Fugas de la crisis del sujeto político

3.1. La lengua lumpenproletaria en Melquiades Herrera y Tin Tan Tzara de Adolfo Patiño.



82. *No-Grupo* para Journal Southern California Art Magazine (LACE), núm. 25, noviembre-diciembre de 1979. Cortesía del Centro de documentación Arkheia, MUAC, UNAM.

¿ PUBLICISTA O ARTISTA ?



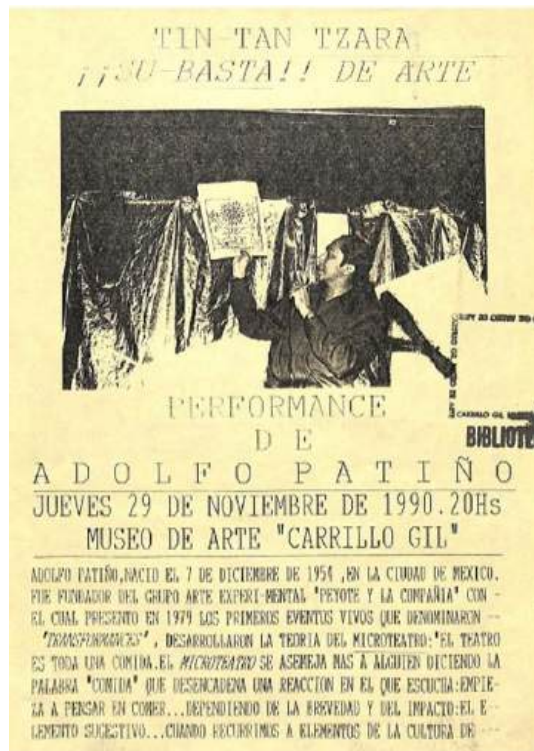
Si en Helguera no existen los tipos de valores que suelen reconocerse, es porque tiene los que han consagrado las paredes de las casas de México que coleccionen su calendario.

El interés por desarrollar un arte que se entiende, hace que El No-Grupo reconozca como arte, la eficacia de la comunicación en la obra de Helguera; porque si sus apariencias populistas mueven verdaderos resortes populares, eso es más que suficiente para revalorar un trabajo donde se demuestra otra vez que arte y publicidad pueden recorrer la misma línea.

Helguera como hecho consumado, es el antecedente de la invitación en las páginas de ésta revista, para que los creativos de la publicidad hagan arte con los anuncios de los bienes culturales y los publiquen aquí. Lo cual no es gratuito, ya que por ahora Jesús Helguera es el único publicista que ostenta marco dorado.

**DE ENERO A DICIEMBRE
HELGUERA PRESENTE !**

no grupo • moris baltamante • melquides herero • ofredo ruiz • ruben valencia • no grupo



84. Tin Tan Tzara, anuncio para la acción *¡Su-basta!* de arte, 1990. Cortesía: Armando Cristeto.

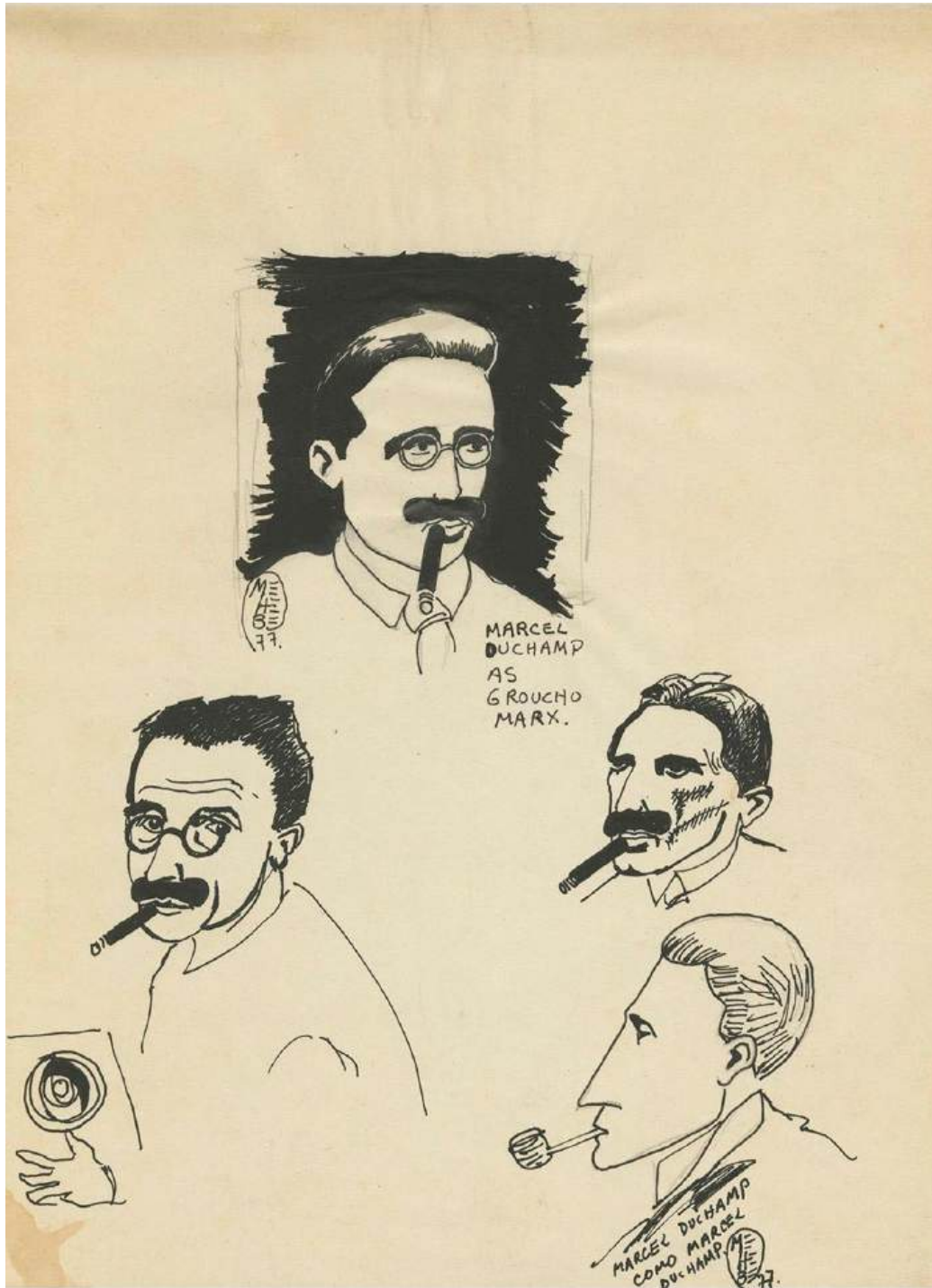


85. Tin Tan Tzara, *Su basta de arte*, Disco Bar El Nueve, 1989. Archivo del Museo Carrillo Gil.

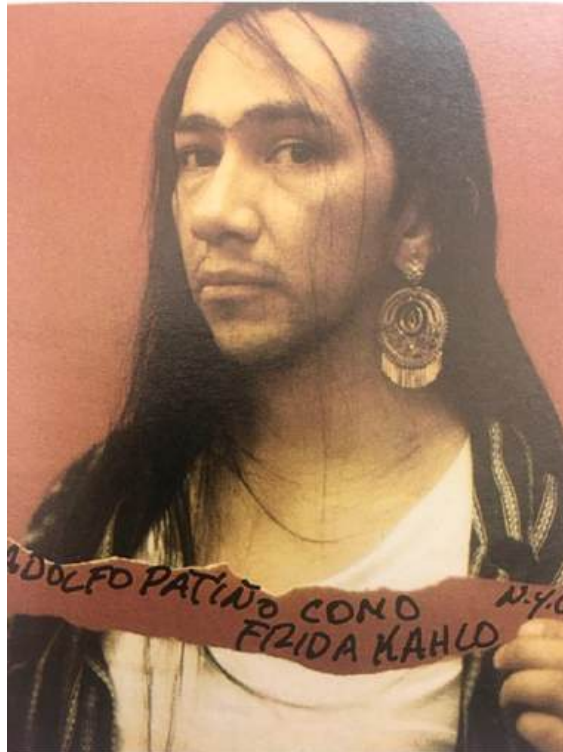
3.2. La vanguardia travestida: Marcel Duchamp como Groucho Marx, Melquiades Herrera como Pita Amor, Adolfrida, Terry Holiday y Aurora Boreal.



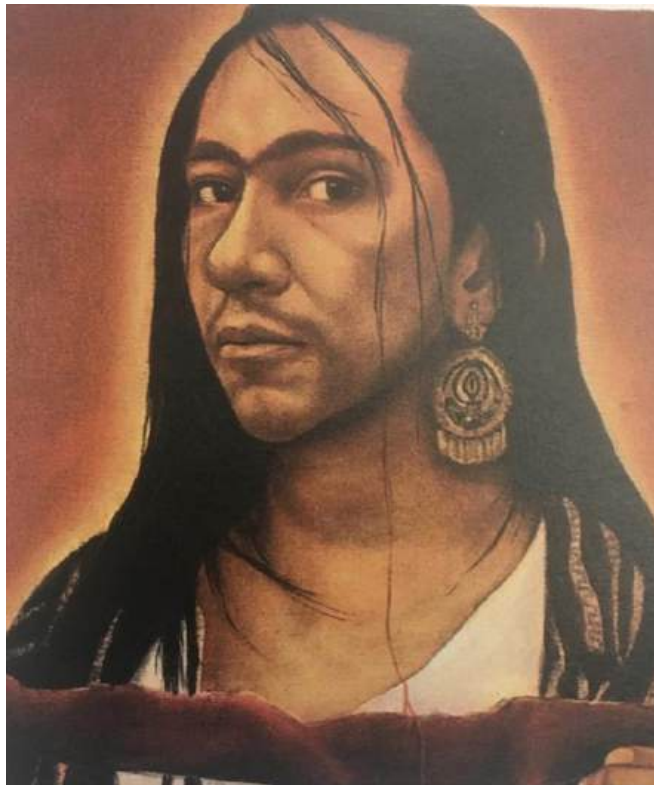
86. *Melquiades Herrera como Pita Amor*, 1989. Presentación de la acción *Melquiades Herrera en Con Cierta* en El Hijo del Cuervo, Ciudad de México. Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.



87. *Marcel Duchamp as Groucho Marx*, 1977, dibujo. Fondo Melquiades Herrera, Arkheia, MUAC, UNAM.



88. *Adolfo Patiño como Frida Kahlo*, 1992, reproducción. Archivo del Museo Carrillo Gil.



89. *Adolfo Patiño como Frida Kahlo*, 1992, reproducción. Archivo del Museo Carrillo Gil.



90. Adolfo Patiño y Terry Holiday, De la serie *La tierra prohibida de Terry Holiday*, 1979. Archivo de la memoria trans.



91. Adolfo Patiño y Terry Holiday, Cartel del grupo "Schakkira Travesti Show", 1979. Archivo de la memoria trans



92. Fotograma de *Yin Yang*, 1976, film en súper 8, dirigida por Adolfo Patiño, producida por Peyote y la Compañía. Cortesía: Armando Cristeto.



93. Fotogramas de *Parto Solar*, 1979, realizado por Grupo Yolteótl. Cortesía: Katya Mandoki.



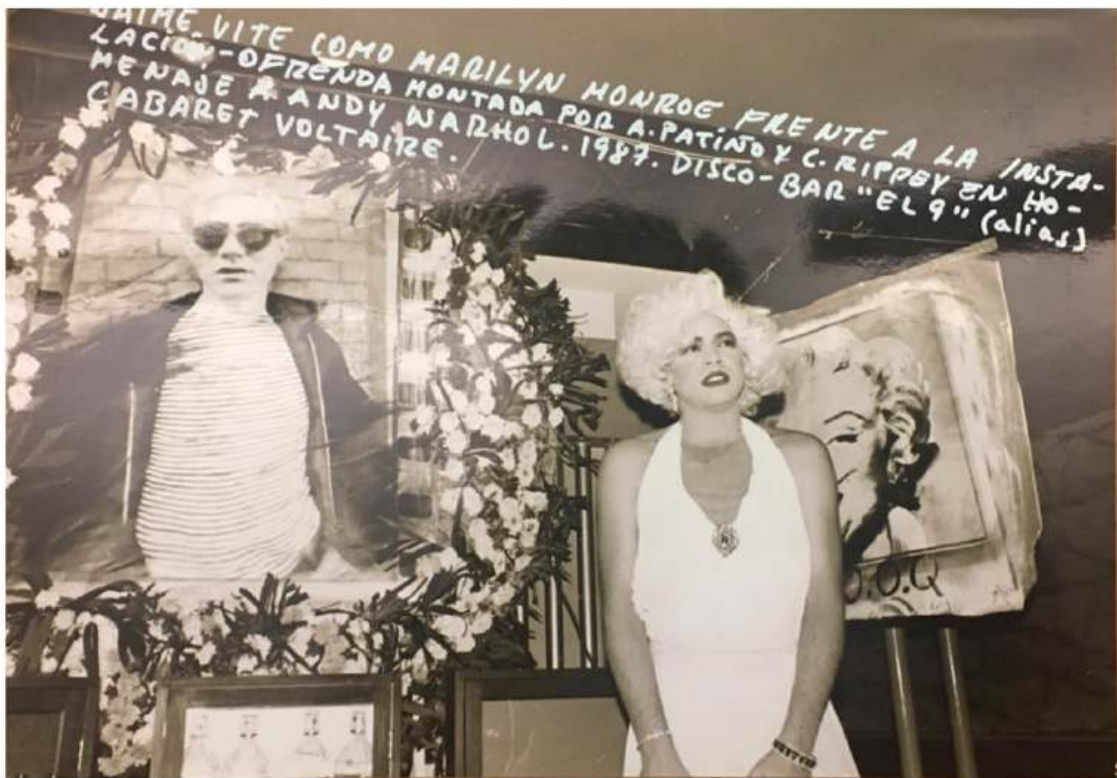
94. Aurora Boreal, c.a. 1992.



95. Aurora Boreal como Rose Séavy, 1994. Revista Generación No. 63, 1994.



96. Adolfo Patiño, Sin título (Marilyn Monroe). En el Homenaje a Andy Warhol, 1978.
Colección y cortesía de Alexis Fabri.



97. Adolfo Patiño, Jaime Vite en el *Homenaje a Andy Warhol*, 1987, Disco-Bar El 9. Archivo del Museo Carrillo Gil



98. The Kitsch Company, *Las putas de Avignon*, 1989. Cortesía de Armando Cristeto.

3.3 La visualidad de *El Machete* (1980-81) frente a la ampliación del sujeto político en la izquierda.



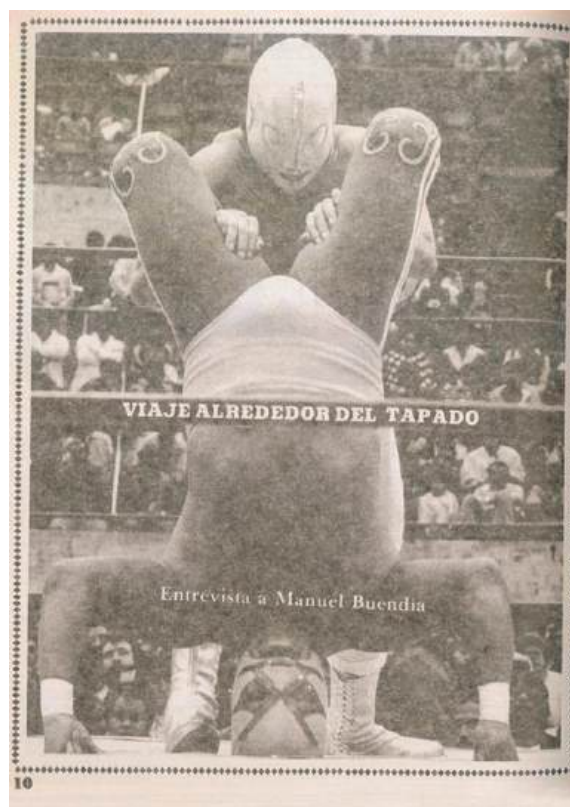
99. Selección de portadas de *El Machete*, mayo de 1980- julio de 1981.



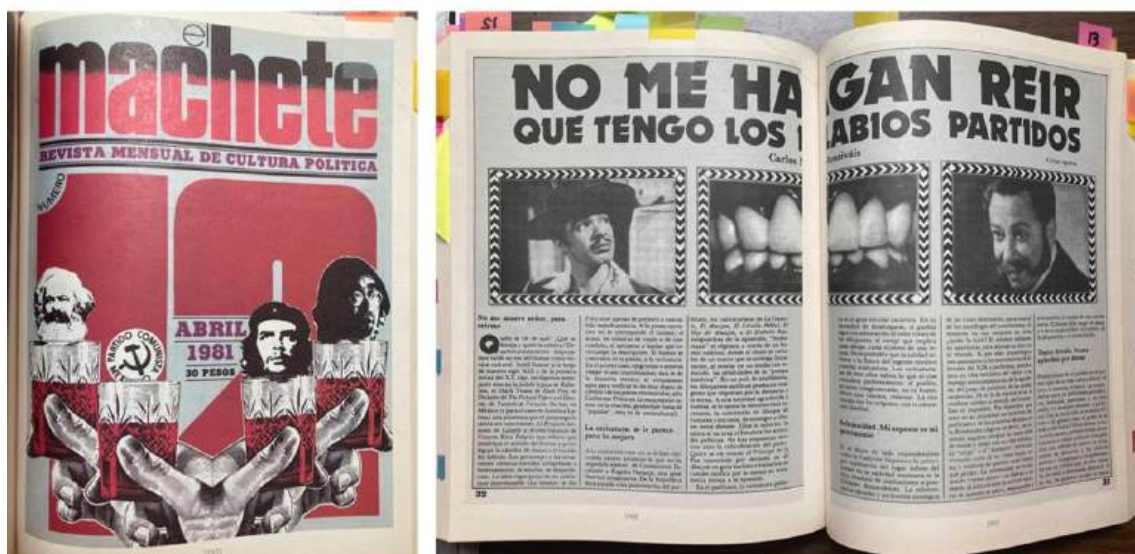
100. Selección de diseños de portadas de Rafael López Castro con las editoriales Joaquín Mortiz, Fondo de Cultura Económica y Revista de Bellas Artes.



101. *El Machete*, núm. 14, portada.



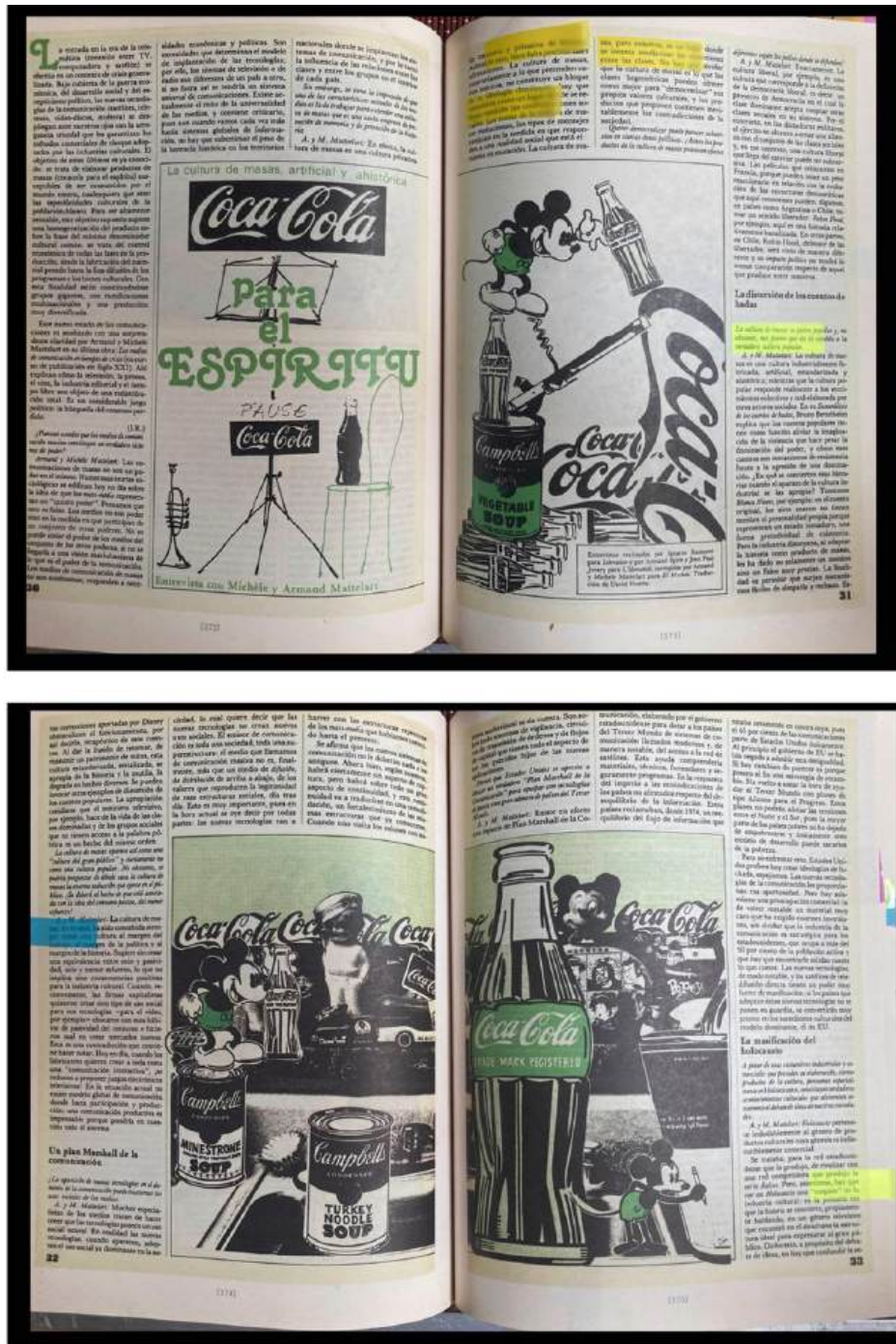
102. *El Machete*, núm. 2, p. 10.



103. *El Machete*, núm. 12, abril de 1981, portada y p. 32-33.



104. *El Machete*, núm. 1, mayo de 1980, portada y p. 15.



105. *El Machete*, núm. 6, octubre de 1980, p. 30-33.

Estoy convencido (y he desarrollado esta idea en mi libro *El poder despótico burgués*) que las peculiaridades corporativas, mediadoras, no democráticas y autoritarias de un Estado como el mexicano son perfectamente congruentes



30

106. Roger Bartra, “¿Qué tan correctas son las ideas correctas?,” *El Machete*, núm. 10, febrero de 1981, p. 30.

Bibliografía

Aceves Sepúlveda, Gabriela. *Las mujeres de hacen visibles: los feminismos en el arte y los nuevos regímenes mediáticos y de visualidad en la Ciudad de México (1977-2021)*. México: Bonilla Artiga Editores, 2022.

Acha, Juan. *Ensayos y ponencias latinoamericanas*. 2ª ed. México: Trillas, 2012.

Aquino, Arnulfo. *Imágenes épicas en el México contemporáneo*. Ciudad de México: INBA, 2011.

Allegri, Luigi. *Cultura, comunicación de masas y lucha de clases*. México: Nueva imagen, 1978.

Alvarado, Dulce María. *Performance en México: 28 testimonios, 1995-2000*. México: Diecisiete Estudios Críticos, 2003.

América en la mira. Muestra de gráfica internacional. México: Frente Mexicano de Grupos trabajadores de la cultura, 1978.

Argüello, Gemma, Carla Lamoyi, Natalia de la Rosa, Roselin Rodríguez, eds. *Coordinadas móviles. Redes de colaboración entre mujeres en el arte y la cultura en México (1975-1985)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, FIEBRE Ediciones y Oficina de Proyectos Editoriales, 2024.

A través de la máscara. Metamorfosis del retrato fotográfico en México. Dir. Pablo Ortiz Monasterio y Vesta Mónica Herrerías. México: Fundación Televisa, 2012.

Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1987.

Barbosa, Araceli. *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. México: Casa Juan Pablos y Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2008.

Barthes, Roland. *S/Z*. México: Siglo XXI, 1980.

-----, *El imperio de los signos*. Madrid: Mondadori, 1990.

-----, *Lo neutro: Notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1977-1978*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México: Grijalbo, 1987.

-----, *Regreso a la jaula: el fracaso de López Obrador*. México: Debate, 2021.

-----, *Mutaciones. Autobiografía intelectual*. México: Debate, Penguin Random House, 2022.

Battcock, Gregory. *La idea como arte. Documentos sobre arte conceptual*. México: Gustavo Gili, 1977.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 1969.

-----, *La sociedad de consumo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1974.

-----, *Crítica de la economía política del signo*. 5ª ed. México: Siglo XXI, 1983.

Bayón, Damián. *Aventura plástica de Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

-----, *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila, 1977.

Benjamin, Walter. “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje humano”. En *Obras*, II, 1. Traducción de Jorge Navarro, 144-160. Madrid: Abada, 2007.

Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. México: Alfaguara, 2018.

Bollème, Geneviève. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo “popular”*. México: Grijalbo, 1990.

Bonazzoli, Francesca y Michele Robecchi. *Mona Lisa to Marge. How the World's Greatest Artworks Entered Popular Culture*. Munich: Prestel, 2014.

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. México: Taurus, 1988.

Bretón, André. *Nadja*. La Habana: Arte y Literatura, 2007.

Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Editado por Tomás J. Bartoletti. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010.

Burke, Peter. *Cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid, Alianza Editorial, 2014.

Bustamante, Maris. “Conditions, Roads and Genealogies of Mexican Conceptualism, 1921-1993.” En *Arte≠Vida. Actions by artists of the Americas 1960-2000*. Editado por Déborah Cullen, 134-162. Nueva York: El Museo del Barrio, 2008.

Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.

- Cardoza y Aragón, Luis. “Mercados de México”. En *Apolo y Coatlicue: ensayos mexicanos de espina y flor*, 49-52. México: La serpiente emplumada, 1944.
- Cassou, Jean, ed. *Art and Confrontation. The Arts in an Age of Change*. Bélgica: New York Graphic Society, 1968.
- Coloquio Bordando sobre la escritura y la cocina*. Coordinado por Margo Glantz. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.
- Concheiro, Luciano. “Historia mínima de *El Machete*.” En *El Machete. Edición facsímil*. Editado por Gerardo Villadelangel, XVII-XXXVII. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Cordero, Karen. “La invención del arte popular y la construcción de la cultura visual moderna en México”. En *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*. Editado por Esther Acevedo, 67-90. México: CONACULTA, 2002.
- , ed. [Re] *Generando Narrativas e Imaginarios. Mujeres en diálogo*. México: Museo Kaluz, 2022.
- Cortés, Ricardo y Beltrán, Alberto. *Los mexicanos se pintan solos*. México: El día en Libros, 1986.
- Crow, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal Ediciones, 2002.
- Cruz Porchini, Dafne. “Everything was for the revolution. Muralismo en la Secretaría de Educación Pública”. En *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950*, tomo I, 2ª ed., 59-67. México: FCE, INBA, Philadelphia Museum of Art, 2022.
- , “Referentes visuales de la masculinidad en el México de los años treinta”. En *Las imágenes y sus laberintos*. Coordinado por Ana Torres Arroyo, 91-102. México: Universidad Iberoamericana, 2019.
- Debroise, Olivier. “Música para solitarios.” En *Enrique Guzmán (1952-1986)*. México: INBA-SEP, 1987.
- , “Adolfo Patiño”. En *17 artistas mexicanos contemporáneos*, 30. México, Centro Cultural Arte Contemporáneo A.C., Fundación Televisa, 1989.
- , “Haciéndola cardíaca: para una cultura de los desencuentros y el malentendido”. En *El corazón sangrante*, 12-60. Boston: First University of Chicago Press, Institute of Contemporary Art, 1991.

-----y Cuauhtémoc Medina, eds. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: UNAM, Turner, 2006.

Del Conde, Teresa. “Adolfo Patiño Torres”. En *Marcos de referencia. La excepción de la regla*, folleto de exhibición. México: Galería Chapultepec, 1983.

-----, Teresa del Conde. *Textos dispares. Ensayos sobre Arte mexicano del siglo XX*. México: IIE, UNAM, Siglo XXI, 2014.

Descombes, Vincent. *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*. Madrid: Cátedra, 1998.

Dicotomía entre arte culto y art popular. Primer Coloquio Internacional de Zacatecas. México: IIE/UNAM, 1979.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen, 1984.

-----, *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Barcelona: Lumen, 1984.

Echeverría, Bolívar. *Las ilusiones de la modernidad*. México: Era, 2018. Edición para Kindle.

Eckmann, Teresa. *Chicano Artists and Neo-Mexicanists: (De) Constructions of National Identity*. Nuevo México: Latin American and Iberian Institute, University of New Mexico, 2000.

-----, *Neo-Mexicanism: Mexican Figurative Painting and Patronage in the 1980s*. Nuevo México: University of New Mexico Press, 2010.

Eder, Rita. *Gironella*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1981.

-----, “La nueva situación del arte mexicano”. En *Historia del Arte mexicano*. Vol. IV, tomo 16. Coordinado por Jorge Alberto Manrique, 2ª ed., 2392-2403. México: SEP/INBA, Salvat, 1986.

----- y Mirko Lauer. *Teoría social del Arte. Bibliografía comentada*. México: UNAM, 1986.

-----, *Tiempo de fractura: El arte contemporáneo en el Museo de Arte Moderno de México durante la gestión de Helen Escobedo (1984-1984)*. México: UAM, UNAM, MUAC, 2010.

-----, coord. *Genealogías del arte contemporáneo en México 1952-1967*. México: IIE-UNAM, 2015.

------. “Juan Acha en el simposio de Austin.” En *Juan Acha. Despertar revolucionario*, 100-103. México: MUAC, UNAM, 2017.

Elias, Norbert. “Apuntes sobre el concepto de lo cotidiano.” En *La civilización de los padres y otros ensayos*. Compilado por Vera Weiler, 333-347. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1998.

Emerich, Luis Carlos. *Figuraciones y desfiguros de los 80`*. México: Diana, 1989.

Espinosa, Cesar y Araceli Zúñiga. *La perra brava. Arte, crisis y políticas culturales*. México: UNAM, 2002.

Enrique Guzmán 1952-1986. México: SEP/INBA, 1987.

Exposición de arte y luchas populares en México. México: Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, Departamento de Museos y Galerías, Frente Mexicano de Grupos Trabajadores de la Cultura, Asociación de Historiadores de Latinoamérica y el Caribe, 1978.

Fischer, Hervé. *La calle ¿adónde llega?* México: Arte y Ediciones, 1984.

Flores Olea, Víctor, ed. *Museo de Arte Moderno 25 años 1964-1989*. México: CONACULTA, INBA, 1990.

Foster, Hal, ed. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1983.

------. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985.

Freinkel, Susan. *Plastic. A Toxic Love Story*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2011. Edición para Kindle.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. 7ª ed. México: Siglo XXI, 1979.

Fuentes, David. *La disputa de la ruptura con el muralismo (1950-1970): Luchas de clases en la rearticulación del campo artístico mexicano*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018.

Fuentes, Diana y Modonesi, Massimo. *Gramsci en México*. México: UAM, 2020.

Gabara, Esther, ed. *Popamérica 1965-1975*. Durham: Nasher Museum, 2019.

Gamboni, Darío. *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2014.

García Canclini, Néstor. *Arte y sociedad en América Latina*. México: Grijalbo, 1977.

- . *Arte popular y sociedad en América latina*. México: Grijalbo, 1977.
- . “¿A dónde va el arte mexicano?” En *Sección Anual de Experimentación. Salón Nacional de Artes Plásticas*, 3-7. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1979.
- . *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI, 1979.
- . *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.
- García de Krinsky, Emma Cecilia, ed. *Una década emergente, una década después*. México: Museo Universitario del Chopo, UNAM, 1994.
- García Murillo, Julio. “Grupo Proceso Pentágono. Fragmentos de azar y de guerra sucia”. En *Grupo Proceso Pentágono*, 80-99. México: MUAC-UNAM, 2015.
- García, Pilar. “Expediente Grupo Proceso Pentágono”. En *Grupo Proceso Pentágono. Políticas de la intervención 1969-1976-2015*, 20-42. México: MUAC-UNAM, 2015.
- Garduño, Blanca y José Antonio Rodríguez, coord. *Pasión por Frida*. México: Museo Estudio Diego Rivera, De Grazia Art and Cultural Foundation, 1992.
- Garibay, Ricardo. *Las Glorias del Gran Púas*. México: Grijalbo, 1978.
- Garza, Daniel, ed. *La Máquina visual. Una revisión de las exposiciones del Museo de Arte Moderno 1964-1988*. México: Amigos del Museo de Arte Moderno, 2011.
- Giunta, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Siglo XXI, 2019.
- González Melo, Renato. “La fabricación de Superbarrio”. En *La imagen política. XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, 607-630. México: Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, 2006.
- . “La gráfica: distribución y talleres”. En *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950*. Tomo I, 2ª ed, 115-126. México: FCE, INBA, Philadelphia Museum of Art, 2022.
- Gonzalvo Aizpuru, Pilar. *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. Ciudad de México: Colegio de México, 2006.
- Gramsci, Antonio. *La formación de los intelectuales*. México: Grijalbo, 1967.
- . “Observaciones sobre el folclore”. En *¿Qué es la cultura popular?* Editado por Justo Cerna y Anaclet Pons, 133-136. Valencia: Universitat de València, 2021 [1950].

- Hadjinicolaou, Nicos. *Historia del arte y lucha de clases*. Siglo XXI: México, 1974.
- Habermas, Jürgen. *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid: Taurus, 1989.
- Hall, Stuart y Paddy Whannel. *The Popular Arts*. Durham: Duke University Press, 2018.
- Han, Byung-Chul. *Shanzhai: el arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Buenos Aires: Caja negra, 2017.
- Hanisch, Carol. "The Personal is Political". En *Notes from the Second Year: Women's Liberation: major writings of the radical feminists*. Editado por Shulamith Firestone y Anne Koedt. Nueva York: Radical Feminism, 1970.
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1974.
- Heller, Agnes. *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Editorial Península, 1977.
- Henaro, Sol. *No Grupo. Un zangoloteo al corsé artístico*. México: Museo de Arte Moderno, 2011.
- , Melquiades Herrera. México: Alias, 2014.
- Henríquez Ureña, Pedro. "La revolución y la cultura en México." En *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, por Antonio Caso, Alfonso Reyes, et al., 145-152. México: UNAM, Coordinación de Humanidades, 2000.
- Herlinghaus, Hermann y Walter, Monika. *Posmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín: Langer Verlag: 1994.
- Herrera, Melquiades. "El cuchillo de Fantomas". En *Divertimento, vacilón y suerte. Objetos encontrados Colección Melquiades Herrera, 1979–1990*. Editado por Alfonso Morales. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1999.
- Hicks, Dan. "The Material-Cultural Turn: event and effect". En *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*. Editado por Dan Hicks y Mary Carolyn Beaudry, 25-99. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Hijar, Alberto. *Frentes, Coaliciones y Talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*. Ciudad de México: INBA, 2007.
- Hijar, Cristina. *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. Ciudad de México: UAM/CONACULTA, 2008.
- Hutcheon, Linda. *The Theory of parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen, 1985.

Huyssen, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 1986.

Iturriaga, José. *La estructura social y cultural de México*. México: FCE, 1951.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós, 1991.

Jodorowsky, Alejandro. *Teatro pánico*. México: Ediciones Era, 1965.

José Luis Cuevas. *El regreso de otro hijo pródigo*. México: Museo de Arte Moderno, 1979.

Kellner, Douglas ed. *Herbert Marcuse. Art and Liberation*. Londres: Routledge, 2007.

Klich, Lynda. *The Noisemakers. Estridentismo, vanguardism and social action in Postrevolutionary Mexico*. California: University of California Press, 2018.

-----, “México Estridentista”. En *Pinta la revolución. Arte moderno mexicano 1910-1950*, tomo II, 2ª ed., 13-24. México: FCE, INBA, Philadelphia Museum of Art, 2022.

Laclau, Ernesto. “¿Por qué los significantes vacíos son importantes para la política?” En *Emancipación y diferencia*, 69-87. Buenos Aires: Ariel, 2005.

Lamas, Marta y Ana Sofía Rodríguez Everart, comp. *Lo personal es político. Textos del feminismo de los setenta*. Ciudad de México: UNAM, 2023.

Lara Zavala, Hernán. “Los objetos cobra vida (bio-lan o son bio-lados)”. En *Magali Lara* (Ciudad de México: Los Talleres, 1982).

Lauer, Mirko. *Crítica de la artesanía*. Lima: Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, 1982.

Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne*. Paris: L’ Arche, 1977.

Lewis, Oscar. *Los hijos de Sanchez*. México: Joaquín Mortiz, 1965 [1961].

Liquois, Dominique. *De los grupos, los individuos. Artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1985.

López Cámara, Francisco. *La cultura del 68: Reich y Marcuse*. México: UNAM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1989.

López Castro, Rafael. “Una manera de decir gracias. Degollado y anexas”, en *Suave trazo. Rafael López Castro. Diseñador gráfico mexicano*,), 15-20. México: UNAM, 2021.

Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. París: Minuit, 1979.

Mandoki, Katya. *Prosaica Uno: Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI, 2006.

-----, *Prosaica dos: Prácticas estéticas e identidades sociales*. México: Siglo Veintiuno, 2006.

Manrique, Jorge Alberto. *Artistas en tránsito México 1980-1995*. México: Academia de Artes, 1996.

Marcuse, Herbert. *Un ensayo sobre la liberación*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

-----, *El fin de la utopía*. México: Siglo XXI, 1969.

Marshán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid, Editorial Comunicación Serie B: 1972.

Martínez Verdugo, Arnoldo. *Crisis política y alternativa comunista*. México: Ediciones de Cultura popular, 1979.

Marty, Éric. *El sexo de los modernos. Pensamiento de lo neutro y teoría del género*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2022.

Mattelart, Armand y Dorfman, Ariel. *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Santiago de Chile: Siglo XXI, 1972.

Mattelart, Armand. *La comunicación masiva en el proceso de liberación*. México: Siglo XXI, 1973.

----- y Mattelart, Michèle. *Los medios de comunicación en tiempos de crisis*. México: Siglo XXI, 1981.

McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1962.

Medina, Cuauhtémoc. “Adolfo Patiño. Fetiches hoy”. En *Animismos*. México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1992).

Memorias del Primer Coloquio de Arte No-Objetual y Arte Urbano. Medellín: Museo de Antioquia y Museo de Arte Moderno de Medellín, 2011.

Mex/L.A.: “Mexican” Modernism(s) in Los Angeles, 1930-1985. Long Beach: Museum of Latin American Art, 2012.

- Miller, Daniel. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- Moles, Abraham. *Teoría de los objetos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.
- Monsivais, Carlos. *Días de guardar*. México: Era, 1970.
- , *Amor perdido*. 7ª reimp. México: Era, 2018 [1977].
- , *Los rituales del caos*. México: Era, 1995.
- , “El terremoto de 1985. Reminiscencias, lecciones y consecuencias.” En *19 de septiembre, 7:19 hrs. Imágenes y testimonios del 85 (el despertar de la sociedad civil)*, coordinado por Fernando Betancourt. México: Estampa, Artes gráficas, 2000.
- Montero, Daniel. *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*. 1ª reimp. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, 2022.
- , *Crítica de Arte en México: 1940-1966. Debates y definiciones*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2023.
- Moulin, Raymonde. “Vivir sin vender.” En *Estética y Marxismo*. Editado por Adolfo Sánchez Vásquez, 176-188. México: Era, 1970.
- Muestra de Arte Contemporáneo de México*. México: Galería Metropolitana, 1983.
- Nicholson, Linda J. comp. *Feminism/Posmodernism*. Nueva York: Routledge, 1992.
- No Grupo. Un sangoloteo al corsé artístico*. México: MAM, INBA, 2010.
- Nuevas tendencias. Museo de Arte Moderno 25 años 1964-1989*. México: CONACULTA, INBA, 1990.
- McRobbie, Ángela. “Posmoderism and Popular Culture”. En *Posmodernismo: ICA Documents*, editado por Lisa Appignanesi. 165-180. Londres: Institute of Contemporary Arts, 1986.
- McRobbie, Ángela. *Posmodernism and Popular Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- Ortega, Josefa, coord. *¿Neomexicanismo? Ficciones identitarias en el México de los ochenta*. Ciudad de México: Museo de Arte Moderno, 2011.
- Owens, Craig. “El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo”. En *La posmodernidad*. Editado por Hal Foster, 93-124. Barcelona: Kairós, 1985.
- Papasquiaro, Mario Santiago. *Arte y basura*. México: Almadía, 2012.

- Patiño, Adolfo. "Objetos inútiles (El signo/ la negación del signo)." En *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Espacios Alternativos*. México: INBA, 1985.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos americanos, 1950.
- . *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.
- . *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- . *Claude Levi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: Joaquín Mortiz, 1967.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2000.
- Presencia de México en la X Bienal de Jóvenes de París*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)/ Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA-UNAM), 1977.
- Portantiero, Juan Carlos. *Los usos de Gramsci*. México: Folios, 1981.
- Prieto, Francisco. *Cultura y comunicación*. México: Premiá Editores, 1984.
- Ramírez, Armando. *Chinchín El teporocho*. México: Novaro, 1972.
- . *Crónica de los chorrocientos mil días del barrio de Tepito*. México: Novaro, 1973.
- Reyes Palma, Francisco. "Vanguardia: Año Cero." En *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*. Editado por Olivier Debrouse, 43-51. México: CONACULTA, 1992.
- Riesman, David. *La muchedumbre solitaria*. Buenos Aires, Paidós, 1964.
- Rodríguez Prampolini, Ida. *La crítica de arte en el siglo XX*. Compilado por Cristóbal Andrés Jácome. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2016.
- Richard, Nelly. "Modernidad, postmodernismo y periferia." En *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. Editado por Margarita Sánchez, 33-38. La Habana: PNUD/UNESCO y Centro Wilfredo Lam, 1994.
- Richter, Hans. *Dadá. Art and Anti-Art*. Nueva York: Thames and Hudson, 1997.
- Rippey, Carla. "Generación de los 50", folleto de exposición, Xalapa, 1982.

Rosenberg, Bernard y Manning, David. *Mass Culture: Popular Arts in America*. Glencoe: The Free Press of Glencoe, 1960.

Rosenberg, Harold. *The tradition of the new*. Nueva York: Dissent, 1958.

Rowe, William y Schelling, Vivian. *Memoria y modernidad. Cultura popular en América Latina*. México: CONACULTA, Grijalbo, 1993.

Ruptura, 1952-1965. México: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1988.

Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección Anual de Experimentación. México: INBA, 1979.

Samuel, Raphael, ed. *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Grijalbo, 1984.

Sarduy, Severo, *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968.

-----, *Obras III. Ensayos*. México: FCE, 2013.

Schneider, Luis Mario. *El Estridentismo, Una literatura de la estrategia*. México: Ediciones de Bellas Artes, 1970.

Schou, Claude ed. *Los muros tienen la palabra. Mayo 68*. México: Extemporaneos, 1977.

Sección Anual de Experimentación. Salón Nacional de Artes plásticas, 190-194. México: INBA, 1990.

Segre, Erica. "Pictorial Eviscerations, Emblems and Self-Inmolation in México: Dissensus in the Work of Enrique Guzmán and Nahúm B. Zenil." En *Sabotage Art. Politics and Iconoclasm in Contemporary Latin America*. Editado por Sophie Halart y Mara Polgovsky, 58-83. Londres: L.B. Tauris, 2016.

Serna, Justo y Pons Anaclet, ed. *Antonio Gramsci. ¿Qué es la cultura popular?* Valencia: Universitat de València, 2011.

Serviddio, Fabiana. *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012.

Sontag, Susan. "Notas sobre lo camp." En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House, 2011. Edición para Kindle.

Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?". En *Marxism and the Interpretation of Culture*. Editado por Cary Nelson y Lawrence Grossberg, 271-313. Londres: Macmillan, 1988.

Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. 8ª ed. Nueva York: Routledge, 2018.

Sunkel, Guillermo. *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre la cultura popular, cultura de masas y cultura política*. Santiago de Chile: ILET, 1985.

Tibol, Raquel. "Recuperación de la realidad." En *Propuestas temáticas*, 2-3. México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1983.

----- . "Cartas de Rowena Morales a Mariana en el convento". En *Rowena Morales. Cartas a esa monja*, 1-3. México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1983.

----- . "Confrontación 66". En *Confrontaciones. Crónica y recuento*, 33-100. México: Ediciones Samara, 1992.

----- . "Guía para moverse entre espacios alternativos." En *Salón Nacional de Artes Plásticas. Sección de Espacios Alternativos*, 9. México: INBA, 1985.

Traba, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005 [1973].

Tres propuestas temáticas. Aguirre-Lara-Morales (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983).

Urrutia, Elena. "El sexo de la pintura. Rowena Morales. De las esencias y las contingencias". En *Historias paralelas. Paralelos en la historia* (México: Museo de Arte Moderno, 1984).

Villoro, Luis. *El pensamiento moderno. Filosofía del renacimiento*. México: Era, 1992.

Whetten, Nathaniel. "The Rise of a Middle Class in México." En *La clase media en México y Cuba*. Compilado por Theo Crevenna, 19-34. Washington, D.C.: Unión Panamericana, Departamento de Asuntos Culturales, 1950.

Wolff, Janet. "Teoría posmoderna y práctica artística feminista". En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Compilado por Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, 95-110. México: Universidad Iberoamericana UNAM, CONACULTA, Curare, 2007.

Zavala, Oswaldo. "Reinventar a Platón: Los detectives salvajes y la (neo)vanguardia." En *La Modernidad Insufrible: Roberto Bolaño En Los Límites de la Literatura Latinoamericana Contemporánea*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2015.

Hemerografía

Abelleyra, Angelica. "Fue México quien influyó en EU al pop art: Arnaldo Cohen." *Excelsior* (25 de febrero de 1987).

Acevedo, Marta, Marta Lamas y Ana Luisa Liguori. "México: una bolsita de cal por las que van de arena." *fem.* 4, no. 13 (marzo-abril de 1980): 7-25.

Acha, Juan. "La actual pintura alemana." *Eco. Revista de la cultura de Occidente* (octubre de 1960): 648-669.

------. "Arte Pop: procedimientos y finalidades." *El Comercio*, (25 de mayo de 1969).

Bartra, Roger. "El desgesticulador que te desgesticulare, buen desgesticulador será." *El Machete*, no. 13 (mayo de 1981): 28.

------. "El estado de la cultura." *Horizontal* (6 de mayo de 2015). <https://hr.adigital.mx/el-estado-de-la-cultura-7-roger-bartra/>.

------. "¿Qué tan correctas son las ideas correctas?" *El Machete*, no. 10 (febrero de 1981): 28-30.

------. "Centralismo, democracia y otras grillas", *El Machete*, no. 9 (enero de 1981): 3-5.

Basila, Siro. "¿Posmodernismo en México?" *La Pus moderna*, no. 2 (1990): 12-14.

Becerril, Hilario. "Mito-crítica de arte," *El Día* (3 de junio de 1986).

Bell, Daniel. "Les formes de l'expérience culturelle." *Communications*, no. 2 (1963): 1-22.

Borja, Roberto y Danel, Fernando. "Los misterios del PCM. Qué pasará en el XIX Congreso." *El Machete*, no. 5 (septiembre de 1980): 29-33.

Buitron, Robert C. "Chicano Art: Ethnic Heritage and The American Mainstream I" *Aristlán* 2, no.1 (11 de febrero de 1982): 3.

------. "Chicano Art: Ethnic Heritage and The American Mainstream II" *Aristlán* 2, no.2 (25 de junio de 1982): 3.

Bustamante, Maris. "Árbol genealógico de las Formas PIAS. Casi un siglo de performance, instalación y ambientación." *Generación*, no. 20 (octubre 1998).

Buttler, Judith. "Fundamentos contingentes: el feminismo y la cuestión del 'posmodernismo.'" *La Ventana*, no. 13 (2001): 7-41.

Calvo, Pilar. "La mujer y su excepcional vida cotidiana." *fem.* 4, no. 17 (febrero-marzo de 1981): 12-16.

Coral, Emilio. "La Clase Media Mexicana: Entre la tradición, la Izquierda, el Consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)", *Historias*, núm. 63 (May de 2006): 103-26. <https://www.revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/1873>

Cid Jurado, Alfredo. "El estudio de los objetos y la semiótica." *Cuicuilco* 9, no. 25 (mayo-agosto, 2002): 0-21. Consultado el 22 de mayo de 2022, <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102511>.

"Coca-Cola para el espíritu. Entrevista a Michèle y Armand Mattelart." *El Machete*, no. 6 (octubre de 1980): 30-35.

Cordero, Karen. "Fuentes para una historia social del "arte popular" mexicano: 1920-1950." *Memoria* (1990): 31-55.

Cristeto, Armando y Adolfo Patiño. "Peyote y la Compañía en la Sección Anual de Experimentación." *La semana de Bellas Artes*, no. 64 (enero de 1979).

Crimp, Douglas. "Pictures", *October* 8 (1979): 75-88.

-----". "The Photographic Activity of Posmodernism", *October* 15 (1980): 91-101.

Cruzvillegas, Abraham. "¿Quién diablos es Melquiades Herrera?," *Generación* 54 (2003): 24-27.

Debroise, Olivier. "¿Un posmodernismo mexicano?" *México en el Arte*, no. 16 (primavera de 1987): 56-63.

Del Conde, Teresa. "Nuevos mexicanismos". *Unomásuno* (25 de abril de 1987).

Delgado Aburto, Leonel. "De la crónica al ser profundo: pintura y cultura popular mexicana en Luis Cardoza y Aragón." *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe* 12, no. 2 (julio-diciembre, 2015): 43-56.

Eder, Rita. "El arte público en México: Los Grupos", *Artes visuales*, no. 23 (enero de 1980): I-VII.

Enríquez, José Ramón. "Feminismo y homosexualidad. Entrevista con Carlos Monsiváis." *El Machete*, no. 1 (mayo de 1980): 15-24.

-----". "20 años del Blanquita: el teatro de revista se muere. Entrevista con Margo Su." *El Machete*, no. 9 (enero de 1981): 52.

Ehrenberg, Felipe. "El caso de las artes inesperadas. Comentarios alrededor de la relación entre artistas chicanos y mexicanos." *Luna Córnea*, no. 34 (2013): 379-395.

- Fernández, Rosa María. "La violación en México." *El Machete*, no. 2 (junio de 1980): 26-34.
- Fillin-Yeh, Susan. "Dandies, Marginality and Modernism: Georgia O'Keeffe, Marcel Duchamp and other Cross-dressers." *The Oxford Art Journal* 18, no. 2 (1995): 33-44.
- Flores, Damián. "Los primeros encuentros de lucha libre." *Luna cornea* 27 (2010): 290.
- Foppa, Alaíde. "El feminismo y la izquierda." *fem.* 4, núm. 17 (febrero-marzo de 1981): 59-62.
- García Canclini, Néstor. "Teoría y práctica de la socialización del arte latinoamericano." *Casa de las Américas* 89 (abril-mayo 1975).
- , "Qué significa socializar la crítica de arte." *Artes visuales* 13 (1977): 3.
- González, Blanca. "Las reglas rotas de Adolfo Patiño (1954-2005)," *Proceso* (4 de septiembre de 2005): 82.
- Giunta, Andrea. "Adiós a la periferia: vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina." *Blanco sobre Blanco* 5, no. 8 (2013): 9-20.
- Goldman, Shifra, "Elite Artists and Popular Audiences: Can They Mix? The Mexican Front of Cultural Workers." *Studies in Latin American Popular Culture* 4 (1985): 139-54.
- González, Víctor Manuel. "La Exposición de Arte Popular o del surgimiento de la vanguardia, México 1921." *Historias* 90 (2017): 59-80.
- Hernández Campos, Jorge. "Poder de interpelación." *Unomasuno*, 24 de septiembre de 1985.
- Herrera, Melquiades. "Ajuste de cuentas con Marcel Duchamp." *Graffiti*. Suplemento de *El Sol de Veracruz*, 30 de agosto de 1987.
- , "Piezas maestras de Borolé Tacuchoff," *Los Universitarios* 16 (1990): 20-21.
- Híjar, Alberto. "Cuatro grupos a Paris." *Plural* 4, no. 73 (1977): 57.
- Illade, Carlos. "La representación del pueblo en el segundo romanticismo mexicano." *Signos históricos* 10 (juio-diciembre de 2003): 17-36.
- Lamas, Marta. "Feminismo y organizaciones políticas de izquierda en México." *fem.* 4, no. 17 (febrero-marzo de 1981): 35-37.

Leal Martínez, Alejandra. "De pueblo a sociedad civil: el discurso político después del sismo de 1985." *Revista mexicana de Sociología* 3 (2014): 441-69.

Lovibond, Sabina. "Feminismo y postmodernismo." *Debate Feminista* 5 (marzo de 1992): 129-164.

Levine, Les. "Camera Art," *Artes visuales*, no. 25 (agosto de 1980): 73-80.

Manrique, Jorge Alberto. "Palabras de Jorge Alberto Manrique en la inauguración del Coloquio de Zacatecas." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 13, no. 45 (1976): 7-12. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1976.45.1023>

Martínez Verdugo, Arnoldo. "La dirección de PCM debe cambiar." *El Machete*, no. 7 (noviembre de 1980): 8-14.

Mercado, Tununa. "Rowena y Magali, dos narradoras visuales," *fem.*, no. 33 (abril-mayo de 1984): 51.

Monsiváis, Carlos. "Milagro en la caja idiota." *La cultura en México*, no. 135 (16 de septiembre de 1964).

------. "Con un nuevo fracaso, Carlos Monsiváis ayuda a resquebrajar la máscara funeraria del mexicano", *La cultura en México*, no. 202 (29 de diciembre de 1965).

------. "Junto contigo le doy un aplauso al placer y al amor," *Textos. Revista Bimestral del Departamento de Bellas Artes del Gobierno de Jalisco* 2, no. 9-10 (1975).

------. "Cultura urbana y creación intelectual", *Texto Crítico*, no. 14 (1979): 9-27.

------. "La solidaridad de la población en realidad fue toma de poder", *Proceso* 464 (1985): 6-15.

------. "No me hagan reír que tengo los labios partidos." *El Machete*, no. 12 (abril de 1981): 32-38.

------. "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México." *Cuadernos políticos*, núm. 30 (octubre diciembre de 1981).

Niemeyer, Katharina. "Sobre la recepción del estructuralismo en México." *Iberoamericana* 20 (1996), <https://www.jstor.org/stable/41671558>.

Lagarde, Marcela. *Hacia una memoria feminista*, *El Machete*, no. 5 (septiembre de 1980): 44-51.

"La Posmodernidad y el Orange Crush." *La Pus Moderna*, no. 5 (invierno de 1994).

Obscura Gutiérrez, Siboney. "La construcción del imaginario de la pobreza en el cine mexicano." *Cultura y representaciones sociales* 11 (2011): 159-184.

Ocharán, Leticia. "Magali Lara y lo cotidiano." *El Nacional* (2 de enero, 1983).

-----, "Magali Lara: Los objetos domésticos." *El Herald de México* (6 de febrero, 1983).

-----, "Magali Lara: Los objetos domésticos." *El Herald de México* (6 de febrero, 1983).

Ortiz, Renato. "Notas históricas sobre el concepto de cultura popular." *Diálogos de la comunicación* 23 (1989).

Ortiz-Torres, Rubén. "De cómo el color migró al sur desde Aztlán en busca de un águila devorando a una serpiente en una penca de maguey." *Luna córnea* 2, no. 34 (2013): 397-98.

Otero, Gerardo. "El campesino como sujeto revolucionario." *El Machete*, no. 9 (enero de 1981): 25-28.

Patiño, Adolfo. "Hartas visiones," *La Pus Moderna*, no. 1 (noviembre-diciembre de 1989): 64.

Paz, Octavio. "Presentación de Pedro Coronel", *Revista de la Universidad de México*, no.10 (junio de 1961): 21-23.

-----, "El ocaso de la vanguardia I," *Plural* 3, no. 2 (noviembre de 1973): 4-8.

-----, "El ocaso de la vanguardia II," *Plural* 3, no. 3 (diciembre de 1973): 18-23.

-----, "El ocaso de la vanguardia III," *Plural* 3, no. 4 (enero de 1974): 20-24.

Pérez Gavilán, Ana Isabel. "Chávez Morado Destructor de mitos. Silencios y aniquilaciones de la Ciudad (1949)." *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas* 27, no. 87 (agosto de 2012): 65-116.
<https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2005.87.2198>.

Peyote y la Compañía. "Peyote y la Compañía." *Artes visuales*, no. 23 (enero de 1980): 22.

Polidori, Ambra. "Exponen en el MAM Rowena Morales y Carlos Aguirre." *Unomásuno* (22 de junio de 1985).

Reyes, Jorge. "¿Un rock de izquierda?" *El Machete*, no. 12 (abril de 1981): 53-55.

Roura, Víctor. "Rock: de popotitos a Tlatelolco." *El Machete*, no. 1 (mayo de 1980): 53-56.

Rodríguez, Ida. "Propuesta para un arte al servicio del pueblo." *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas* 45 (1976): 167-175.
<https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1976.45.1024>

Sanouillet, Michel, ed., *Escritos. Duchamp du signe*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Stellweg, Carla. "Introducción". *Artes visuales*, no. 23 (enero de 1980): 7.

-----, "De cómo el arte chicano es tan indocumentado como los indocumentados". *Artes visuales*, no. 29 (junio de 1981): 23-31.

Tamayo, Sergio. "Solidaridad de clase. Reconstrucción sin eufemismos." *Unomasuno*, 29 de septiembre, 1985.

Tibol, Raquel. "3 Propuestas temáticas 3. Aguirre, Lara, Morales." *Proceso*, no. 360 (26 de septiembre de 1983): 50-52.

-----, "Morales y Aguirre. Juntos se revuelven," *Proceso*, no. 381 (mayo de 1985): 52-53.

Traba, Marta. "Arar la tierra." *Artes visuales* 3 (verano de 1975): 7.

"Viaje alrededor del tapado. Entrevista a Manuel Buendía", *El Machete*, no. 12 (abril de 1981): 10-14.

Villegas, Paloma. "El feminismo devastador." *El viejo topo*, no. 56 (mayo de 1981): 13-17.

Zapata, Mario. "Política de masas y quejas puristas." *El Machete*, no. 9 (enero de 1981): 6.

-----, "Los intelectuales frente al tribunal obrerista." *El Machete*, no. 8 (diciembre de 1980): 35-37.

Zapperi, Giovanna. "Marcel Duchamp's Tonsure: Towards an alternate masculinity". *Oxford Art Journal* 2, no. 30 (2007): 289-303.

Zerpa, Carlos. "Adolfo "Peyote" Patiño y la Compañía." Carlos Zerpa. Arte no convencional. 10 de abril de 2007. <http://carloszerpa.blogspot.com/2007/04/adolfo-peyote-patio-y-la-compaa.html>

"Grupo Março." *Artes visuales*, no. 23 (enero de 1980): 20-21.

"Peyote y la Compañía." *Artes visuales*, no. 23 (enero de 1980): 22-23.

“No- Grupo.” *Artes visuales*, no. 23 (enero de 1980): 24-25.

Tesis

Alba Villalever, Carlos Eduardo. “Piratería: la economía política de Tepito”. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Borowitz, Maggie. “Caught by Surprise: Affect and Feminist politics in the Art of Magali Lara”. Tesis de doctorado, Universidad de Chicago, 2022.

Olivar Graterol, Dagmary. “De la necesidad a la búsqueda: el arte latinoamericano y los aportes de Juan Acha”. Tesis doctoral. Universidad Carlos III de Madrid, 2015.

Razo, Vicente. “Magia urbana y arte en un camino convergente: el uso del plástico”. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Sánchez Olvera, Juana Alma Rosa. “El feminismo mexicano frente al movimiento urbano-popular: dos expresiones de lucha de género (1970-1985)”. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.